



Silvia Ilg Byington

**No coração da cidade.
Memória, poesia, arquitetura e as narrativas sobre o
Parque do Flamengo (1950 – 1960)**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito
parcial para a obtenção do grau de Doutora em
História.

Orientadora: Profa. Margarida de Souza Neves

Volume I

Rio de Janeiro
Outubro de 2018



Silvia Ilg Byington

**No coração da cidade.
Memória, poesia, arquitetura e as narrativas sobre o
Parque do Flamengo (1950 – 1960)**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Margarida de Souza Neves

Orientadora
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Maria Helena Rolim Capelato

Departamento de História – USP

Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves

Departamento de Antropologia – UFRJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do
Centro de Ciência Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de outubro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Silvia Ilg Byington

Graduada em História (1995) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio (2000). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Cultural e suas relações com Memória, Literatura e Arquitetura. Como pesquisadora do Núcleo de Memória da PUC-Rio desenvolve o acervo de documentação sobre a história e a memória da Universidade, assim como atividades de pesquisa e publicações a ele relacionadas. É coorientadora de Iniciação Científica de bolsistas de graduação. Vem participando de projetos de pesquisa nos seguintes temas: história, memória e cidade; literatura, poesia e escrita epistolar; história do modernismo no Brasil; etnografia e folclore; memória, arquitetura e paisagem.

Ficha Catalográfica

Byington, Silvia Ilg

No coração da cidade : memória, poesia, arquitetura e as narrativas sobre o Parque do Flamengo (1950 – 1960) / Silvia Ilg Byington ; orientadora: Margarida de Souza Neves. – 2018.

2 v. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Aterro do Flamengo. 4. Arquitetura moderna, urbanismo e paisagem. 5. Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop. 6. Roberto Burle Marx. 7. Affonso Eduardo Reidy. I. Neves, Margarida de Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para minha avó Olga e minha mãe Clarissa, com
quem aprendi meus jardins da infância.

E para Renato, Nicolas, Felipe, Daniel e Anna,
para quem cultivo os jardins em que acredito.

Agradecimentos

Registro meus agradecimentos

À minha orientadora, professora Margarida de Souza Neves. Por ensinar-me que os saberes se constroem no coletivo e no plural, pelo diálogo que supõe a confiança no outro e a liberdade de ser, de pensar e de criar. E que refletir é como cultivar um jardim: debruçar-se no árduo trabalho miúdo e cotidiano com olhos de ver e sonhar nossos sonhos.

Agradeço à Vice-Reitoria Acadêmica e à Coordenação Central de Pós-Graduação e Pesquisa da PUC-Rio pela bolsa de estudos e pelo apoio constante durante o período de curso.

À coordenação, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Em especial, aos professores Ricardo Benzaquen de Araújo (*in memoriam*), João Masao Kamita, e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, assim como ao professor José Reginaldo Santos Gonçalves, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ, que em seus cursos ofereceram temas, referências, questões e discussões fundamentais para esse trabalho. Aos dois últimos, agradeço especialmente pela leitura, sugestões e muitas conversas na ocasião do Exame de Qualificação e também posteriormente como membros da Banca Examinadora, composta ainda pelos professores Maria Helena Rolim Capelato e Otávio Leonídio. Aos professores da Banca Examinadora, agradeço pelas leituras e arguições tão enriquecedoras e abertas ao desafio que essa tese transdisciplinar propõe.

Aos professores da PUC-Rio, Alfredo Britto (*in memoriam*), do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Renato Cordeiro Gomes, do Departamento de Comunicação Social, Rafael Gonçalves, do Departamento de Serviço Social e Ligia Saramago, do Departamento de Filosofia, que a partir de suas áreas de conhecimento contribuíram com importantes sugestões, materiais de pesquisa e referências que muito enriqueceram essa tese;

Às professoras Denise Vianna Nunes, da Escola de Arquitetura e Urbanismo/UFF e Margareth da Silva Pereira, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, pela receptividade e gentileza na sugestão de contatos e materiais de pesquisa;

À equipe do Núcleo de Memória da PUC-Rio, atuais e ex-integrantes, pelo apoio constante e entusiasmado a cada etapa da pesquisa. Agradeço muito especialmente ao Clóvis Gorgônio, parceiro de trabalho, amigo e interlocutor que acompanhou de perto o desenvolvimento da pesquisa e da tese, e que contribuiu na elaboração de ferramentas de pesquisa e na transcrição de dezenas de entrevistas, depoimentos e palestras. A Eduardo Gonçalves e Felipe Bastos, amigos e profissionais impecáveis na formatação final do texto;

A todos que deram depoimentos e contribuíram com suas memórias e outros registros documentais de seus acervos pessoais:

Affonso Augusto Canedo Netto, Armando Abreu, Cláudio Perpétuo, Cristina Camisão, Ethel Bauzer Medeiros, Gilberto Morand Paixão, Humberto Gelio, José Arthur Rios (*in memoriam*), Julio Ferrarini Maione, Júlio Pessolani, Marcio Mendes Pimentel, Maria de Souza Gomes e Walter Pinto Costa.

Aos acervos, privados e públicos, onde pesquisei e que cederam imagens para integrar o *corpus* documental da tese, assim como às suas equipes representadas por: Amarílis Corrêa e Maria Satiko Matsuoka, Bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e da Escola Politécnica/USP; Elisabete Ribas, Serviço de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros/USP; Raphael Greenhalgh e Ana Regina Lacerda, Setor de Obras Raras da Biblioteca Central da UnB; Aline Siqueira, Museu de Arte Moderna; Thaiane Koppe, Instituto Moreira Salles; Angela Vasconcellos, Fundação Oscar Niemeyer; Walter Pinto Costa e José Carlos Neder, Centro Cultural da Sociedade dos Engenheiros e Arquitetos do Estado do Rio de Janeiro; Eliane Loss Migão, CPDoc do Jornal do Brasil; Lucas Tavares, Agência O Globo; Fernando Gurgel, Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação; Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFRJ; Centro de Pesquisa Habitação e Urbanismo EESC/USP; Biblioteca Central da PUC-Rio; Arquivo Nacional; Fondation Le Corbusier; Museu de Arte de São Paulo; Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Revista Manchete; Revista O Cruzeiro.

Aos profissionais dedicados à história do Parque do Flamengo e do Rio de Janeiro, antigos e novos parceiros que conheci durante a investigação e que colaboraram de modos distintos para a realização desse trabalho. Em ordem alfabética, César Barreto, Claudia Bauzer Medeiros, Cristina Rebello, Elaine da Silva Vieira, Fernando Gurgel, Franzi Becskehazy, Isabel Tostes, José Arakaki, José Carlos Neder, Laura Liuzzi, Moema Mariani, Nadia Nightingale, Robert van Dijk e Pedro Karp Vasquez.

À querida amiga Joana Penna, pelos traços inspiradores com que transformou parte do material pesquisado em lindos desenhos para a Série de Mapas da Enseada da Glória-Flamengo (1938-2018).

Às parceiras de tantos anos, Rosália Costa e Ana Carla Oliveira, jardineiras fieis.

Por fim, ao Renato, Nicolas, Felipe, Daniel e Anna, meus amores e tripulantes valentes nessa travessia pelos mares da história e da vida.

Resumo

Byington, Silvia Ilg; Neves, Margarida de Souza (orientadora). **No coração da cidade**. Memória, poesia, arquitetura e as narrativas sobre o Parque do Flamengo (1950 - 1960), 2018. 412p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho analisa relatos de memória, escritos poéticos e discursos urbanísticos sobre o Parque do Flamengo, construído no Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1960, para compreender o papel da imaginação e da linguagem em sua criação como artefato cultural na história da cidade. A implementação do plano urbanístico iniciada nos anos 1950 foi reelaborada na década de 1960, durante o Governo de Carlos Lacerda pelo Grupo de Trabalho, equipe multidisciplinar coordenada por Lota Macedo Soares e tendo à frente o arquiteto Affonso Eduardo Reidy e o paisagista Roberto Burle Marx. O jardim modernista carioca por eles projetado – obra paisagística e arquitetônica desdobrada em ambiente edificado, suas imagens e os discursos produzidos sobre ele – ganha significado na tese como forma cultural que articulou interpretações conflitantes da história expressas na cidade; que relacionou motivos míticos e históricos do jardim e da paisagem com métodos paisagísticos modernos; e que interconectou memórias e projeções de uma cidade imaginada. Entre os registros dessa obra coletiva, destaca-se a poesia de Elizabeth Bishop que recria as paisagens locais em novas imagens. Imaginar a cidade é ato poético, político e ético de seus habitantes, sempre um intercâmbio entre a dimensão subjetiva e a dimensão social. É a forma moderna de habitá-la: construí-la como cidade metafórica que conecta a experiência fugaz, fragmentária e conflituosa da vida metropolitana a alternativas possíveis de como as coisas poderiam ser.

Palavras-chave

Aterro do Flamengo; Arquitetura Moderna, Urbanismo e Paisagem; Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop; Roberto Burle Marx; Affonso Eduardo Reidy.

Abstract

Byington, Silvia Ilg; Neves, Margarida de Souza (Advisor). **In the Heart of the City**. Memory, poetry, architecture and the narratives about the Parque do Flamengo – (1950 – 1960), 2018. 412p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work examines memory narratives, poetical writings and urbanistic discourses about the Parque do Flamengo, built in Rio de Janeiro during the 1950s and 1960s, in order to understand the role of imagination and language in its construction as a cultural artefact in the city's history. The implementation of this urban plan was started in the 1950s and was reworked in the 1960s, during the Government of Carlos Lacerda by Grupo de Trabalho, a multidisciplinary team coordinated by Lota Macedo Soares and headed by the architect Affonso Eduardo Reidy and the landscape architect Roberto Burle Marx. This modernist carioca garden – an architectural and landscape work threefold unfolded as a constructed environment, its images, and the accompanying critical discourses – gains importance in this thesis as a cultural artefact that brought together conflicting interpretations of history expressed in the city; entailed mythical and historical motives from garden and landscape to modern landscaping methods; and was the very fabric of memories and projections of an imagined city. Among others historical records of this collective work, the poetry of Elizabeth Bishop recreates the local landscapes in new images. Imagining the city is a poetic, political and ethical act of its inhabitants, ever an exchange between subjective and social dimensions. It is the modern way of inhabiting the city: building it as a metaphorical city that links the fleeting, fragmentary and conflicting experience of urban life to possible alternatives of the way things could be.

Keywords

Aterro do Flamengo; Modern Architecture, Urbanism and Landscape; Lota Macedo Soares and Elizabeth Bishop; Roberto Burle Marx; Affonso Eduardo Reidy.

Sumário

1 Introdução	18
2 Jogo de escalas	47
2.1 Caminhos para um jardim	47
2.2 Tempo de lembrar	57
2.3 Essas gentes da cidade	67
2.4 Dos jardins em que se acredita	77
2.5 Vê, como é belo!..	91
3 Questões de viagem	102
3.1 O atol tropical e a estrela do mar	102
3.2 Um olhar estrangeiro	120
3.3 O moderno entre Manhattan e Samambaia	135
3.4 O jardim do desejo amoroso	148
3.5 Uma arte da paisagem	164
4 A fluência modernista	176
4.1 Artistas paisagistas	176
4.2 Obras enunciadas	185
4.3 Intercâmbios paisagísticos	206
4.4 Um jardim interior	219
5 Um <i>Parkway</i> à beira-mar	227
5.1 Variações sobre o jardim	227
5.2 As vias impressas de um parque moderno	249
5.3 Belacap, cidade de asfalto e pó	268
5.4 Uma emblemática paisagem tropical	280

6 Ao amor do público	289
6.1 Orla de prestígio	289
6.2 Espaço fluente	297
6.3 Projeções de um paraíso	306
6.4 Uma ponte-poema	322
6.5 Recados de Dona Lota	330
6.6 Precursores de um Novo Mundo	341
6.7 Um lugar excepcional	355
7 Considerações Finais	363
Referências bibliográficas	378
Apêndices	399

Lista de figuras

Figura 1.1 - Celebração noturna na Praça do Congresso	23
Figura 1.2 - Fiéis ocupam alguns dos milhares de bancos montados na Praça do Congresso	23
Figura 2.1 - D. Maria de Lurdes estende roupas em um varal no Aterro do Flamengo	66
Figura 2.2 - O aprendizado do olhar é um jogo de memórias	101
Figura 3.1 - “Capa com detalhe de gravura de Debret”	112
Figura 3.2 - Folha de guarda com foto do Parque do Flamengo	113
Figura 3.3 - Jardim da Fazenda Samambaia	145
Figura 3.4 - <i>Le Chasseur Indien</i> (O índio caçador)	158
Figura 3.5 - <i>Carlota impudica</i>	175
Figura 4.1 - O arquiteto Affonso Eduardo Reidy apresenta a maquete do projeto Museu de Arte Moderna	187
Figura 4.2 - Na ficção do desenho ortogonal o espectador imagina-se atomizado em milhares de seres suspensos no espaço diante do edifício	188
Figura 4.3 - Os desenhos em perspectiva demandam que o espectador imagine-se um olho imóvel em um ponto	189
Figura 4.4 - “As obras do Santo Antônio levarão três anos de trabalho útil”	190
Figura 4.5 - Croqui do Altar do Congresso feito pelo arquiteto Lucio Costa para o XXXVIº Congresso Eucarístico	193

Figura 4.6 - Projeto paisagístico do MAM, de Roberto Burle Marx	197
Figura 4.7 - Capa da Revista de Engenharia do Estado da Guanabara	205
Figura 4.8 - Capa do número 37 da revista Módulo com a planta do Projeto Aterro do Flamengo	205
Figura 4.9 - Capa do número 17 da revista Habitat	206
Figura 4.10 - Croqui de plano urbanístico para o Rio de Janeiro	212
Figura 4.11 - Le Corbusier em seu ateliê em Paris	226
Figura 5.1 - Esquema do Plano de Urbanização do Aterrado	228
Figura 5.2 - Página do artigo A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo	232
Figura 5.3 - Página do artigo <i>Urbanização do Parque do Flamengo</i>	235
Figura 5.4 - Viaduto Paulo Bittencourt	236
Figura 5.5 - Maquete do Pavilhão para o <i>Playground</i> da Praia do Flamengo	237
Figura 5.6 - Maquete do Pavilhão para o <i>Playground</i> do Morro da Viúva	237
Figura 5.7 - Maquete da Pista de Dança e espetáculos ao ar livre	238
Figura 5.8 - Maquete do Coreto	238
Figura 5.9 - Maquete da Estação do Trenzinho	239
Figura 5.10 - Planta do Parque do Flamengo	239
Figura 5.11 - <i>Projecto</i> para um <i>Parkway</i> na Avenida Beira-Mar	250
Figura 5.12 - Croqui para a Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio	256
Figura 5.13 - Planta da Urbanização da região Central	256

Figura 5.14 - Segunda versão do projeto Urbanização da Área	
Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio	260
Figura 5.15 - <i>Parkway</i> da Avenida Beira-Mar	262
Figura 5.16 - Plano Viário para o Rio de Janeiro	263
Figura 5.17 - Planta Urbanização da Faixa Litorânea	
Compreendida entre o Túnel do Pasmado e o	
Aeroporto Santos Dumont	267
Figura 5.18 - Envelope com a logomarca e o selo comemorativo do	
XIº Congresso Internacional de Estradas de Rodagem	270
Figura 5.19 - Vista do Centro com a nova esplanada	
atravessada pela Avenida República do Chile	272
Figura 5.20 - Maquete do projeto da Avenida Perimetral	274
Figura 5.21 - A Avenida Perimetral construída	
sobre o Mercado Municipal	274
Figura 5.22 - Favela da rua do Lavradio, na encosta do Santo Antônio	
	276
Figura 5.23 - Vista aérea do Aterrado Glória-Flamengo e	
abertura de um dos túneis de Copacabana	278
Figura 5.24 - Fotomontagem “Rio faz operação plástica –	
a Belacap assume aspectos de uma	
grande cidade moderna”	279
Figura 5.25 - “O moderno jardim da Praia de Botafogo	284
Figura 6.1 - Fotomontagem com a maquete do projeto	
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	295
Figura 6.2 - Croquis de Affonso Eduardo Reidy para o MAM	299

Figura 6.3 - Pérgola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	300
Figura 6.4 - Maquete do MAM e jardins	302
Figura 6.5 - Perspectiva Geral do Aterro	308
Figura 6.6 - Pavilhão <i>Rock Garden</i>	313
Figura 6.7 - Arborização do Aterro	315
Figura 6.8 - Árvore do Parque décadas após o plantio	317
Figura 6.9 - Affonso Reidy e a escada helicoidal do Bloco de Exposições do MAM	319
Figura 6.10 - Vista do Coreto utilizado pelo público em dia de sol	319
Figura 6.11 - Visitantes do Parque e operários ocupam a Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre	320
Figura 6.12 - Fotografia aérea da Enseada da Glória	324
Figura 6.13 - Ponte do MAM	325
Figura 6.14 - Planta do Parque do Flamengo	339
Figura 6.15 - Festival de música popular realizado na Pista de Danças e Espetáculos	342
Figura 6.16 - Jovem casal se apresenta na Pista de Danças	342
Figura 6.17 - Campeonato de Modelismo Naval no Tanque da Nautimodelismo	344
Figura 6.18 - Uma fotografia em vários planos	345
Figura 6.19 - Campos de futebol no Parque do Flamengo	347
Figura 6.20 - O Trenzinho do Aterro era uma das atrações populares que ativavam a memória do bonde	348
Figura 6.21 - Crianças brincam observadas por uma babá enquadrada na margem da cena	352

Figura 6.22 - Guardas e vendedor ambulante no Parque do Flamengo	353
Figura 6.23 - Jardineiros trabalham no Parque do Flamengo	353
Figura 6.24 - Precursor de um “Novo Mundo”	355
Figura 6.25 - Poster Exposição Permanente de Pássaros no Parque do Flamengo	359
Figura 6.26 - Poster Exposição Permanente de Plantas no Parque do Flamengo	359
Figura 6.27 - Poster Exposição Permanente de Peixes no Parque do Flamengo	360
Figura 6.28 - Logomarca do Parque do Flamengo	360
Figura 6.29 - Projeto de sinalização do Parque do Flamengo	361
Figura 6.30 - Operários trabalham na construção do Bloco Escola do Museu de Arte Moderna	362
Figura 7.1 - Mulher e seu cachorro passeiam entre áreas cercadas no Parque do Flamengo	373
Figura 7.2 - Pelada no Parque do Flamengo	373

Esses são os jardins em que acredito.
(R. M. Rilke, Primeiras Poesias)

1

Introdução

O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar¹.

Essa tese analisa o processo de urbanização do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960. Na perspectiva histórica que aqui se assume o Parque é compreendido como um artefato cultural desdobrado em ambiente edificado, imagem e discurso, uma obra coletiva criada a partir da atuação de agentes empenhados no planejamento e na construção do espaço público urbano, em que se articulam formas míticas e históricas do jardim e da paisagem, memórias, sonhos e projeções de uma cidade imaginada.

A análise do processo de urbanização do Parque, cuja transformação espacial é representada na série de mapas apresentada no Apêndice 4 - Série de Mapas da Enseada da Glória-Flamengo (1938 – 2018) permite verificar a coexistência de concepções urbanísticas e seus projetos de modernização do espaço urbano que respondiam de diferentes maneiras a um contexto de intensas transformações sociais e espaciais na cidade. Mudanças expressivas do período “de nossa primeira experiência de democracia representativa”, um tempo em que “se expandiu a representação e também a participação política da população das cidades e do campo, guardadas as devidas proporções”².

Diferentes versões de modernização urbana e utopias políticas e sociais, os projetos expressavam em seus discursos – vocabulários e metáforas – anseios de reforma e ordenação do espaço urbano como via de transformação e também de controle da dimensão social. Neles, os esboços de um parque público na orla da Guanabara representavam tentativas de urbanistas modernos de “harmonizar o

¹ DE CERTEAU, M. Caminhadas pela cidade. In: _____, A invenção do cotidiano, p. 190.

² GOMES, Angela de Castro. As marcas do período. In: _____ (Org.), Olhando para dentro, p. 37.

mundo”³ e as dinâmicas próprias dos novos “praticantes ordinários da cidade” em sua crescente “mobilidade opaca”⁴.

O plano enfim edificado, em sua maior parte entre 1961 e 1965, foi obra assinada pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, pelo paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx e por Lota Macedo Soares, à frente da equipe de arquitetos, engenheiros, botânicos, educadores, designers e outros especialistas que integraram o Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro (GT). Criado em 1961 pelo governador Carlos Lacerda, por sugestão de Lota, sua amiga e colaboradora, o GT supervisionaria as obras iniciadas no início dos anos 1950 pela Secretaria de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal (PDF) e assumidas, em 1958, pela então recém-criada autarquia Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN).

De fato, a atuação do GT e de Lota, sua presidente, garantiu a escolha, o desenvolvimento, a realização – em grande parte até 1965 – e o tombamento pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)⁵ do plano originalmente proposto na década de 1940 por Affonso Reidy então diretor do Departamento de Urbanismo da Secretaria de Obras da PDF, o Plano Reidy. Suas propostas urbanísticas eram retomadas por sua “intenção estética e social”⁶, como reação à concepção de urbanização posta em prática no Aterro nos anos 1950. Essa, um modelo que reduzia o sentido de modernização do discurso urbanístico racionalista defendido pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier – e influência sobre os arquitetos e urbanistas brasileiros a partir dos anos 1920, em especial, na formação de Affonso Reidy – aos termos de um sistema integrado de velocidade rodoviária.

Como observado em estudos sobre a história do urbanismo no Rio de Janeiro, os projetos elaborados e realizados na cidade transformaram planos abrangentes apresentados nos anos 1920 e 1930 como o Plano Agache, o Plano da Cidade e também os planos de Affonso Reidy dos anos 1930 e 1940, em programas de obras viárias, como se pode verificar no Plano Diretor proposto pelo Departamento de

³ Assim o maestro Tom Jobim referia-se ao sentido de seu trabalho no período de criação da bossa nova no final dos anos 1950 e início dos anos 1960: “Parece que eu tentei harmonizar o mundo, o que foi evidentemente uma utopia” apud LICHOTE, Leonardo, A harmonia, p. 5.

⁴ DE CERTEAU, M., A invenção do cotidiano, p. 170.

⁵ Como chamava-se na época o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

⁶ SOARES, Lota Macedo, Carta para Rachel de Queiroz, 16 out. 1965.

Urbanismo nos anos 1940, apresentado na página 263 (Figura 5.16 - Plano Viário para o Rio de Janeiro).

Como inflexão e tensionamento de um processo em curso e incorporando críticas ao próprio urbanismo modernista que caracterizavam o ambiente da produção arquitetônica na Europa e nos Estados Unidos na década de 1960, o GT apresentava o desenvolvimento do Plano Reidy para o Aterro, apropriação distinta do mesmo discurso da circulação urbana integrada, pela ênfase do Parque como espaço público de “circulação livre e fluente”⁷ do pedestre. Na parceria entre Reidy e Roberto Burle Marx, o projeto transforma a área verde da cidade funcionalista corbusiana em um jardim tropical, como esboçado nos desenhos de 1962, entre eles os reproduzidos na página 308 (Figura 6.5 - Perspectiva Geral do Aterro) e na página 315 (Figura 6.7 - Arborização do Aterro).

Para além da ideia de proporcionar a experiência da deambulação pedestre, buscava “proteger”⁸ a paisagem do Rio – “pois o Rio, antes de mais nada, é paisagem”⁹, afirmava na época o arquiteto Lúcio Costa – e oferecer um serviço público de “recreação ativa e passiva” para “todos os cariocas e suas famílias”¹⁰. Um jardim sonhado, desenhado e enunciado que ajudou a construir um imaginário de uma cidade moderna, integrada e “humanizada”¹¹, uma cidade imaginada.

A atenção à singularidade histórica desse jardim tropical à beira-mar concebido por artistas modernistas permite compreender a força poética e política de suas concepções, aquelas que configuraram boa parte do que se identifica como a arquitetura moderna carioca, assim como seu alcance, seus limites e contradições ao ser elaborada no campo do urbanismo em tal momento histórico.

Objeto do historiador da cultura o Parque é aqui entendido como um lugar de mediação que entrecruza e articula não apenas diferentes concepções urbanísticas mas, a partir delas, diferentes dimensões da vida social e da experiência histórica de seus agentes – individual e coletiva, física e simbólica, privada e pública, artística, técnica e política, arquitetônica e da natureza, espacial e temporal, presente

⁷ REIDY, A. E. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 164.

⁸ Cf. entrevista de Lota Macedo Soares. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Defesa de um projeto, Rio de Janeiro, 15 set. 1965, p. 2.

⁹ Cf. entrevista com Lúcio Costa. A NOITE, O Patrimônio não foi consultado sobre o destombamento, Rio de Janeiro, 11 out. 1961. p. 3.

¹⁰ MELLO FILHO, L. E., A Arborização do Aterro Glória-Flamengo, p. 10.

¹¹ Cf. entrevista de Lota Macedo Soares. SOARES, M. C. M., Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo, O Globo, Rio de Janeiro, 13 abr. 1961, capa, p. 9.

e pretérita, de memórias e de projetos. Esse jardim histórico e polissêmico permite compreender como a cidade e a cultura se produzem uma a outra.

O recorte cronológico desse trabalho não pretende estabelecer marcos engessadores da análise mas sim oferecer referências temporais permeáveis o suficiente para torna-la operante e também contemplar a trama de temporalidades que regem as dinâmicas da memória e da imaginação que orientam os sujeitos em seu fazer histórico. O início dos anos 1950 é tomado como referência temporal por ser o momento em que se iniciou o desmonte do Morro de Santo Antônio e o aterramento da Enseada Glória-Flamengo relacionados à retomada de um plano viário, esboçado nos anos 1930 e começado nos anos 1940 durante o Estado Novo, que previa a ligação rodoviária das regiões Central, Norte e Sul da cidade. Essa retomada, por um lado, atualizava na ênfase rodoviarista dos anos 1950 o discurso racionalista e sua concepção de um sistema integrado e eficiente de autopistas expressas. Por outro lado, promoveu a realização dos primeiros jardins públicos de Burle Marx na cidade, junto ao recém inaugurado Terminal do Aeroporto Santos Dumont e ao novo *parkway* da Enseada de Botafogo, enquanto era projetada, por Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx a nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) primeira obra modernista a ser construída em caráter permanente na nova área.

Essas intervenções entre o Centro e a zona Sul do Rio são iniciadas no segundo e conturbado governo de Getúlio Vargas em um contexto de democratização política, de grande fluxo migratório com a política de industrialização e impulso na urbanização e de uma crescente organização e participação da sociedade civil na arena pública. Na capital federal, esse contexto é expresso pelo grande crescimento populacional derivado da migração proveniente dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e das regiões norte e nordeste.

O adensamento populacional era percebido de diferentes maneiras, algumas registradas por estrangeiros que adotaram as terras cariocas como o francês Marcel Gautherot, chegado como muitos outros europeus durante a Segunda Guerra ou como a poeta norte americana Elizabeth Bishop, vinda em 1951. De forma positiva, era vista como expressão da riqueza e diversidade da cultura popular brasileira manifestada nas ruas do Rio. Negativamente, na percepção de crise e falência da infraestrutura urbana em moradia, transporte, saneamento, abastecimento, educação e saúde. E, com temor, na presença ostensiva da pobreza que ocupava e

transformava por dinâmicas e escalas inéditas o cenário urbano nas novas favelas que proliferavam nos morros.

As multidões ocupavam tempos e espaços urbanos. Na cotidianidade das ruas e dos espaços populares inaugurados naquele momento ou anteriormente, como o Estádio do Maracanã, a Estação Central do Brasil ou a Quinta da Boa Vista. Também na excepcionalidade de acontecimentos como nos protestos e manifestações que tomaram as ruas após o suicídio de Vargas, em 1954, ou em eventos como as procissões e celebrações do XXXVIº Congresso Eucarístico Internacional, ocorrido em 1955.

Presentes no primeiro evento realizado no novo aterro para o qual o arquiteto Lucio Costa projetou um altar modernista que representava uma caravela aportada no local onde meses antes ocorrera a “Primeira Missa do Aterro”¹², as multidões organizadas ou descontroladas, testemunhadas ao vivo e pelos antigos e novos meios de comunicação, como a televisão, ensejavam um imaginário urbano inquietante e que era compartilhado por aqueles agentes empenhados em reformas modernizantes e na urbanização do novo aterro.

¹² Assim foi chamada a missa de Ano Novo, realizada em 1954, no título de matéria publicada no início de 1955. Cf. PRIMEIRA missa do Aterro, [S.l.:s.n.], jan. 1955.

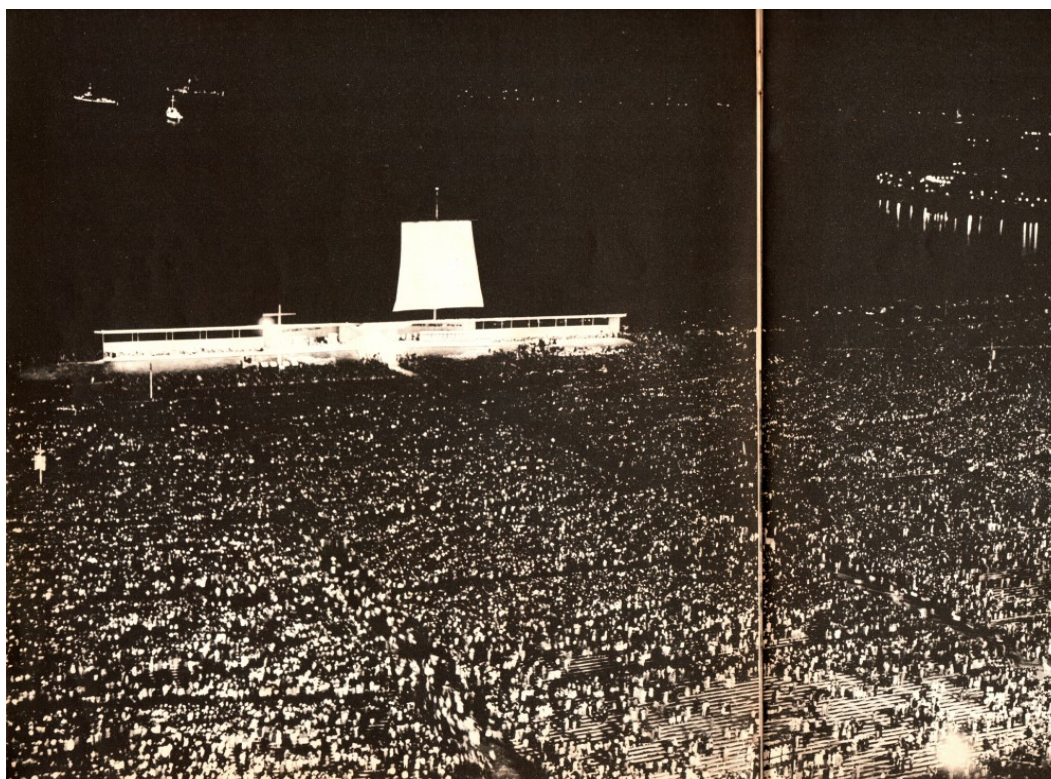


Figura 1.1 - Celebração noturna na Praça do Congresso, no Aterrado da Glória-Flamengo, realizada diante do altar de Lúcio Costa, durante o XXXVIº Congresso Eucarístico Internacional. Agosto/1955. Revista Manchete, 1955. Acervo pessoal de Gilberto Morand Paixão.



Figura 1.2 - Fiéis ocupam alguns dos milhares de bancos montados na Praça do Congresso. 1955. Edição Especial da Revista Manchete, 1955. Acervo pessoal de Gilberto Morand Paixão.

A outra referência temporal que baliza a análise é mais precisa, o ano de 1965, por sua vez, um ano de muitos marcos. Encontros festivos mas também momento de ruptura e inflexão política e episódios de conflitos e derrotas. De um lado, um horizonte de memória reavivado nas datas comemorativas da cidade do Rio de Janeiro que lembra 1965 pelo extenso e intenso calendário de eventos e outras iniciativas comemorativas do IV Centenário do Rio de Janeiro. Uma data aguardada pela opinião pública como ocasião de redenção da cidade após a mudança da capital federal para Brasília, em que memórias e projeções de mitos, símbolos e tradições buscavam criar uma nova identidade para Rio, então capital do novo Estado da Guanabara.

Por outro lado, num horizonte de memória mais constante e menos nítido, 1965 traz a marca da interrupção e da dissensão ainda dissimulada. Entre vivas e olhares pesarosos e apreensivos pela ruptura na ordem político institucional e pela indeterminação dos rumos do governo militar instaurado pelo Golpe Civil Militar de 1964, o processo de ampliação do sistema político democrático seria abruptamente interrompido. O ano é marcado por conflitos, cooptações e rearranjos entre as forças e alianças políticas na arena nacional, com a expectativa e posterior frustração pela suspensão das eleições presidenciais, e também local, com o fim do período de governo de Carlos Lacerda na Guanabara e a derrota de seu candidato ao governo estadual.

No que se refere à conjuntura de urbanização do Parque do Flamengo, 1965 foi um ano igualmente conturbado, com o esvaziamento do GT e embates entre Lota e Carlos Lacerda, não exatamente pela guinada à direita que o governador havia protagonizado no apoio ao golpe no ano anterior, mas sim pelos desgastes do longo processo em que sua relação pessoal, para o bem e para o mal, ditava o tom, e pelo desinteresse de Lacerda em relação às obras do Parque em detrimento da atenção dedicada às articulações políticas, a sua campanha presidencial, e a outras obras realizadas simultaneamente, como a construção da Adutora do Guandu e, em especial, as obras viárias que haviam ocupado as páginas da imprensa e os horizontes da zona Norte e da zona Sul com túneis, viadutos, trevos e vias expressas, como estabelecia o plano viário alavancado na década anterior e prestigiado por sua administração.

Diante da ameaça de paralização e abandono das obras, Lota comemorou o tombamento da área do Parque e de seu projeto paisagístico e arquitetônico –

incluindo o ainda não edificado – projeto apresentado na página 339 (Projeto do Parque do Flamengo tombado pelo IPHAN – 1965). O tombamento foi decretado em tempo recorde pelo DPHAN, solicitado pelo governador a pedido de Lota no ano anterior e justificando-se a iniciativa como meio de “proteger” o Parque como área de “garantia da conservação da paisagem”¹³. Lota comemorava igualmente uma segunda estratégia de defesa do projeto ameaçado, sua abertura à população de forma improvisada e em diferentes etapas à medida que trechos da extensa área ainda em construção eram concluídos e atrações podiam ser organizadas.

Se não bastasse a situação peculiar de um tombamento anteceder a construção do bem tombado e a sua inauguração, o ano de 1965 também guarda os registros de uma campanha na imprensa e uma batalha feroz nas arenas políticas e jurídicas estaduais e federais pela criação da Fundação Parque do Flamengo. Decretada nos últimos meses de governo por Lacerda em favor da permanência de Lota na condução dos destinos do Parque, a iniciativa foi rejeitada pela Assembleia Estadual por retaliação e falta de sustentação política – e, naquele momento, igualmente de bases sociais populares – do governo que havia reduzido seus pontos de apoio e de negociação no âmbito do poder legislativo e promovido políticas sociais polêmicas e impopulares, como exemplo, a remoção de favelas.

Nessa terceira estratégia para “defender” e “manter” o “seu parque”¹⁴, modulava e equalizava o discurso – seus vocabulário e suas metáforas – que em diferentes momentos havia traduzido para a opinião pública via imprensa e outros meios de comunicação, como a televisão, as diretrizes e concepções urbanísticas que orientavam o projeto defendido pelo GT e seus autores: entre a afirmação do jardim como espaço urbano de “circulação livre e fluente” do pedestre e de “intenção estética” que promovia a “garantia da conservação da paisagem”, ênfases que haviam justificado o projeto nos anos iniciais de trabalho do GT, o discurso em 1965 em favor da Fundação, sem abandonar os outros argumentos, alardeava de forma eloquente, entretanto, um duplo caráter do Parque: servir ao “povo” como “uma grande praça na qual ele pudesse descansar, se divertir, e fazer esporte”¹⁵, como um lugar de construção do “sentimento comunitário” e de recreação planejada e cidadã; e ao mesmo tempo, ser uma área excepcional da cidade em termos

¹³ SOARES, L. M., Carta para Rodrigo Melo Franco de Andrade, 3 dez. 1964.

¹⁴ Id., Carta para Rachel de Queiroz, 16 out. 1965.

¹⁵ Ibid.

administrativos e financeiros em que se garantiria a “fiscalização direta e com a presença constante dos encarregados” do Parque o controle do uso do espaço público¹⁶.

Inaugurado de forma discreta e esvaziado de prestígio político, sem a presença de Lacerda ou outras autoridades, o Parque anunciado nos anos anteriores como um presente aos cariocas e à cidade por ocasião de seu aniversário e nomeado Parque do IV Centenário, integrava-se de forma conflituosa e problemática ao tecido urbano, por distintas vias em que enfatizou-se sua função social interpretada pelo viés do uso do espaço, silenciadas as condições de sua produção. Vias expressivas dos limites e contradições do projeto moderno no Brasil.

Ao buscar o tema do Parque do Flamengo na produção historiográfica, ele aparece como objeto de pesquisas que enriquecem a perspectiva histórica com a especificidade do conhecimento em arquitetura, urbanismo e paisagismo no Brasil, além de alguns estudos nas áreas de botânica, geografia, antropologia, sociologia, educação e lazer, e que trazem contribuições importantes para este trabalho. Nos estudos identificados nas áreas de arquitetura e paisagismo, o Parque é analisado segundo perspectivas teóricas e recortes desses campos de saber e que procuram focá-lo em seu aspecto formal e funcional isolado ou em comparação com outros projetos. Ele é incluído em compêndios da história da arquitetura moderna no Rio de Janeiro e no Brasil que o tomam como elemento de um conjunto de obras exemplares do processo de criação de arquitetos e urbanistas em suas apropriações e diálogos com linhagens, teorias, diretrizes, princípios e programas da arquitetura moderna¹⁷.

O Parque é citado também em análises que debruçam-se sobre alguns de seus aspectos e elementos constitutivos, arquitetônicos, esportivos e recreativos, seus jardins, museus ou monumentos¹⁸. Ainda, está presente nos estudos que focam a

¹⁶ JORNAL DO BRASIL, Parque do Flamengo precisa de Fundação para funcionar, 4 jul. 1965, p. 11.

¹⁷ Entre outros, ver XAVIER, Alberto, *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*, 1991; e CAVALCANTI, Lauro; MASCARO, Cristiano (Orgs.), *Arquitetura moderna carioca*, 2013.

¹⁸ Ver entre outros trabalhos que analisam elementos ou aspectos parciais do Parque: GIRÃO, Claudia, *Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil: o caso da marina*, jul. 2011; FARAH, Ivete Calil, *Arborização e desenho urbano: a contribuição de Roberto Burle Marx*, 1997; ALMEIDA, Ana Letícia de, *Entrando em campo: a pelada organizada no Aterro do Flamengo*, 2012; MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, *Arquitetura e construção*, 2010; BARBOSA, Antonio Agenor de Melo, *Memórias e fluxos de vida no Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial*, 2017.

trajetória de seus autores, como o arquiteto Affonso Eduardo Reidy ou o paisagista Roberto Burle Marx, em que é parte de um conjunto de obras assinadas individualmente¹⁹.

Objeto do interesse de boa parte dos trabalhos que mencionam o Parque, seu projeto paisagístico assinado por Burle Marx, pelo botânico Luiz Emigdio de Mello Filho e pela equipe do Escritório Técnico Roberto Burle Marx, é com frequência tomado como metonímia do complexo urbanístico, exemplificando o talento de seus autores e ponto alto nas respectivas trajetórias profissionais. Na seara da arquitetura paisagística, que busca configurar a autonomia desse saber em relação aos campos da arquitetura e do urbanismo, é enfocado o caráter estético da composição de Burle Marx como uma obra de arte exemplar da originalidade de seu autor e do paisagismo brasileiro.

Coerentes com as referências teóricas e estratégias metodológicas que agrupam os estudos nessa área de conhecimento em torno da noção de paisagem e suas relações com a arte, a botânica e a ecologia, os enfoques tendem a descolar o parque das dinâmicas, fruições e transformações temporais, espaciais e culturais da cidade que o configuram como singularidade histórica. A história é quase sempre tomada como uma moldura, um dado, um horizonte difuso e cenário de fundo, quando não um vetor negativo e uma ameaça. E não como questão. Narrativas que ressoam, de forma pouco crítica, o discurso de seus criadores²⁰.

¹⁹ Como exemplos, KAMITA, João Masao, *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*, 1994; BONDUKI, Nabil (Org.), *Affonso Eduardo Reidy*, 1999; CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH, Farés (Orgs.), *Roberto Burle Marx 100 anos, a permanência do instável*, 2009; POLIZZO, Ana Paula, *A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx*, 2010; DOURADO, G. M., *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*, 2009.

²⁰ O enfoque em que o Parque é compreendido não como questão, mas ecoando a voz de seus criadores, como solução e forma ideal, um patrimônio ameaçado pela cidade que lhe seria externa, encontra-se em trabalhos no campo de arquitetura paisagística. Neles, a perspectiva histórica tende a aparecer como dado e apêndice da análise do programa ou do projeto, explicativa da evolução de uma forma urbanística, como um modelo ideal impermeável cuja invenção relacionada à história do urbanismo das cidades europeias e norteamericanas nos séculos XIX e XX, é pouco problematizada. Nas análises, o Parque é timidamente relacionado ao contexto histórico que o singulariza. Na estratégia de estudos importantes em que o Parque e a cidade são associados numa perspectiva etnográfica, a perspectiva histórica é um dado suporte, linear e hermético que oferece contextos prontos para a implantação das “áreas verdes” da cidade em cuja evolução o parque se insere como uma condição necessária. Sem que seja afastado o risco de anacronismo que essa estratégia oferece, o sentido histórico vira dado cronológico da elaboração dos projetos das diferentes áreas verdes. Entre outros excelentes trabalhos do campo da arquitetura paisagística, ver COSTA, Lúcia Antunes, *Popular values for urban parks: a case study of the changing meanings of Parque do Flamengo*, in Rio de Janeiro, 1992.

Pela interpretação de juízo estético, vale para a composição paisagística Parque o que o escritor e poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal afirma sobre a beleza do jardim, em que não importaria seu tamanho, seus elementos e sua localização, “as possibilidades da beleza, que podem se desdobrar em um espaço de quinze passos quadrados cercado por quatro paredes, são simplesmente imensuráveis²¹.”

O belo imensurável do jardim, e da paisagem que evoca, provoca a multiplicidade de recortes e enfoques que procuram enquadrá-lo para contemplá-lo. Mas como em todo mistério metafísico, algo escapa. Na interpretação de sua composição paisagística o Parque permanece inquestionavelmente íntegro e puro para os que o admiram e buscam apreendê-lo. Verifica-se, curiosamente, que essa obra de arte moderna implantada no ambiente urbano é marcada também pela indeterminação. Isso pode ser verificado, por exemplo, nas referências à sua autoria. A depender da lente, a assinatura ora é atribuída à urbanista Lota Macedo Soares, ora ao arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, ora ao paisagista Roberto Burle Marx²². O mesmo se dá quanto à datação de seus marcos, em que se verifica imprecisão de datas de início e conclusão das obras e registros de diferentes eventos inaugurais de sua abertura ao público. Nenhum problema, a não ser para o historiador que nisso vê um bom indício para o seu trabalho.

A indeterminação poderia ser levada adiante quanto aos variados nomes atribuídos ao Parque, seus limites, contornos, características geológicas, geográficas, botânicas, ambientais, funções e estatutos jurídicos e administrativos. Se é possível afirmar que isso se relaciona ao fato de se tratar de uma criação coletiva, e que é sinal de sua efetiva integração no ambiente urbano, pode-se assinalar igualmente que a multiplicidade e a sobreposição de lupas especialistas de diferentes campos de conhecimento também decorrem da segmentação da noção a que se relaciona intrinsecamente e que o objetiva nos estudos citados e de outras

²¹ Hofmannsthal, H. Natur und Erkenntnis. In: _____. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. Frankfurt am Main, Fischer, 1979 apud LUTZ, A., Gärten der Welt, p. 297. Em livre tradução do original “*Es ist ganz gleich, ob ein Garten klein oder gross ist. Was die Möglichkeiten seiner Schönheit betrifft, so ist seine Ausdehnung gleichgültig, wie es gleichgültig ist, ob ein Bild gross oder klein ist, ein Gedicht zehn oder hundert Zeilen lang ist. Die Möglichkeiten der Schönheit, die sich in einem Raum von fünfzehn Schritt in Geviert, umgeben von vier Mauern, entfalten können, sind einfach unmessbar*”.

²² Essas atribuições alternadas podem ser identificadas nos compêndios mencionados anteriormente, encontradas também em outros registros durante a pesquisa.

áreas de conhecimento, a noção de paisagem. Para a filósofa Adriana Veríssimo Serrão,

A evolução epistemológica que separou ciências da natureza e ciências humanas, evolução que sublinha uma divergência de perspectivas sobre o conhecimento do mundo – realidade objetiva e material ou realidade subjetiva e espiritual, impregnou o estudo das paisagens. A paisagem das ciências naturais e das ciências humanas não será mais uma mesma realidade, um objeto de estudo único tomado segundo enfoques múltiplos, mas realidades efetivamente distintas, repartidas como objetos teóricos especializados, segundo os métodos de cada ramo do saber²³.

Nesse sentido, importa considerar qual seria, então, a contribuição da história cultural para a compreensão desse jardim urbano. Interpretar seu sentido histórico significa contextualizar sua criação física e simbólica, compreendê-lo em sua historicidade, em suas relações com a cidade e com a natureza tal como essas noções eram apreendidas por seus agentes no tempo e no espaço de sua criação como um moderno jardim tropical à beira-mar. Para sublinhar a função camaleônica da obra que rearticulou a relação entre a cidade e seu cenário natural e assim contribuiu para a construção de uma paisagem e sua valorização como patrimônio cultural em um contexto nada estável, pacífico ou harmonioso, indica-se de forma breve nessa introdução e mais detidamente nos capítulos a seguir, as referências que informam as noções de paisagem e de jardim no estudo que aqui se propõe.

Paisagem e jardim são formas culturais distintas e relacionadas entre si nas reflexões que informam esse trabalho, as proposições dos filósofos Rosario Assunto, em seus ensaios dos anos 1960²⁴ e Anne Cauquelin, nos anos 1990, que investigam a “ideia de jardim” e a “ideia de paisagem”, nos termos de Assunto²⁵ ou a “forma-jardim” e a “forma-paisagem” na formulação de Cauquelin²⁶, tal como elaboradas ao longo da história cultural do ocidente, e que auxiliam na compreensão do problema da percepção do que chamamos natureza. A partir de diferentes perspectivas e contextos, ambos interessam-se pelos processos históricos que construíram, garantiram e transformaram as noções de paisagem e de jardim na contemporaneidade. Em seus percursos investigativos em favor da paisagem como um sistema formal que sustenta nosso olhar para o mundo e para nós mesmos,

²³ SERRÃO, A. V., *Filosofia da paisagem*, p. 15.

²⁴ Organizados no livro *Ontologia y teleologia del jardín*, nos anos 1980.

²⁵ ASSUNTO, R., *Ontologia y teleologia del jardín*, p. 39.

²⁶ CAUQUELIN, A., *A invenção da paisagem*, p. 62.

ênfatizam os enlaces que nos conectam à tradição de jardins e paisagens como sujeitos culturais.

Assunto afirma o modo de existência da paisagem como uma “finitude aberta”²⁷. Para o autor, a dimensão espacial da natureza enquanto paisagem configura-se pela relação com a dimensão de sua temporalidade,

o tempo próprio da natureza – circular (sem começo nem fim, que move em uníssono todos os elementos), inclusivo, que conserva as suas modificações e se altera com elas, um tempo onde se gera a novidade do idêntico: nela o mesmo é sempre diferente e sempre novo²⁸.

Para o autor, “um espaço sem tempo nunca será uma paisagem” e esta só pode ser apreendida como fruição multissensorial: “o estar é condição do sentir, o sentir condição da reflexão”²⁹. O tempo da vida humana enlaça-se num tempo mais amplo que é da natureza e também da história, simultaneidade passado, presente e futuro. Nessa experiência de duplo caráter, objetiva e subjetiva, insinua-se uma outra temporalidade, “quantitativa, uniforme e divisível que governa o espaço urbano e intercepta a sutil transição entre cidade e natureza enquanto realidades complementares”³⁰. A finitude aberta, a sutil apreensão subjetiva de uma trama de tempos, impregna-se da temporalidade humana em que o tempo infinito torna-se tempo existencial, entre as idades da natureza – de seus elementos minerais, vegetais e animais – ritmadas pelo ciclo das estações; e os tempos da cidade, suas práticas e processos de mecanização da vida.

Na reflexão do filósofo é essa experiência subjetiva – para ele, estética e metafísica – provocada pela fruição na dimensão espaço-temporal da finitude aberta que caracteriza a relação entre paisagem e jardim na contemporaneidade. Para Assunto, esse não é um lugar de “mera exterioridade”³¹. Ao contrário, o jardim é um “lugar interior”³² de conexão e integração das dimensões humanizadoras do indivíduo e deste com o mundo. Ao negar que essa experiência seja paradoxal ou irreconciliável com a cotidianidade do indivíduo metropolitano, Assunto afirma o jardim como uma experiência de reintegração à dimensão da humanidade, pela percepção sensorial e, a ela relacionada, pela memória. Uma vez no jardim, volta-

²⁷ SERRÃO, A. V., *Filosofia da paisagem*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*

³¹ ASSUNTO, R., *Ontologia y teleologia del jardín*, p. 35.

³² *Ibid.*

se, pela imaginação poética e pela memória, aos jardins da infância que trazemos nas lembranças de nossa própria existência ou de tantas outras fixadas pelos poetas que pelos tempos cantam e imaginam jardins, e que são objeto de seus numerosos e eruditos ensaios sobre a cultura Antiga e Medieval.

Uma humanista como Assunto mas distante de seu contexto histórico e de sua perspectiva negativa em relação ao presente, a filósofa Anne Cauquelin aborda a temática da paisagem ao tratar de temas como meio ambiente e inéditas versões perceptuais oferecidas pelas novas tecnologias audiovisuais, para a autora, transformações na contemporaneidade dessa “invenção cultural cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”³³.

Para exemplificar a dupla relevância da discussão sobre a ideia de paisagem na atualidade – por ser garantia de uma visão de conjunto, de uma visão humanista, e evidenciar seu estatuto de construção cultural – Cauquelin toma como exemplo a revalorização da arte do jardim que, assim como a *land art*, evoca “uma natureza em obra, à qual corresponde uma atividade de jardineiro”³⁴. Para a autora, se o jardim desperta o interesse dos homens por sua morada – “ecologia vem de *oikos*, casa” – e lhes revela “sempre mais para diante os segredos de uma natureza pródiga”, ele fornece “a prova superabundante de que uma “paisagem natural” é o produto de um artifício laborioso, algo como uma criação continuada”³⁵.

Cauquelin demonstra de que maneira, “na floresta de símbolos que é a história da edificação da paisagem”³⁶ essa foi constituída na modernidade como equivalente da natureza, e em sua gênese encontram-se contribuições culturais da Antiguidade à Idade Moderna que ainda “governam a percepção, orientam os juízos, instauram práticas”³⁷. E o encaixe e acordo perfeito dos termos paisagem e natureza torna difícil, segundo Cauquelin, a compreensão de que nossa relação com o mundo, nossa percepção do real, seja condicionada por “um artifício de expressão, qualquer que seja ele”³⁸. Para exemplificar como operam “essas construções tácitas pelas quais somos embalados”³⁹ recorre a suas próprias imagens de infância. Recorda um jardim primordial em sua vida e formação intelectual – “paradigma de todas as

³³ CAUQUELIN, A., A invenção da paisagem, p. 12.

³⁴ Ibid., p. 10.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., p. 38.

³⁷ Ibid., p. 42.

³⁸ Ibid., p. 14.

³⁹ Ibid., p. 7.

construções que depois passei a chamar de “paisagens”⁴⁰ – um “sonho que não era meu” mas que “tive a sorte de nele penetrar quando minha mãe o confiou a mim, descrevendo-o com tamanha precisão e maravilhamento” que esse sonho “era tão real quanto pode ser qualquer coisa deste mundo”⁴¹.

Esse “jardim tão perfeito descrito por minha mãe”⁴², sublinha a autora, não é criação de um indivíduo. Suas “imagens pacíficas” foram trazidas por convenções pictóricas e literárias, tomadas de empréstimo a um arsenal cultural por que se opera o processo coletivo de “construção do visível”⁴³. Para Cauquelin – de forma diversa da reflexão de Assunto que sublinha o caráter metafísico da experiência do sujeito na paisagem – na relação entre sujeito e realidade enfatiza-se o artifício de expressão com o qual o sujeito constrói a paisagem ao estabelecer limites, selecionar e descartar elementos que são estruturados por uma sintaxe e relacionados por operações retóricas e suas figuras de linguagem.

As aproximações e afastamentos entre as reflexões dos dois autores registram a complexidade e as ambiguidades da forma-paisagem e da forma-jardim, em que opera uma dialética entre a dimensão subjetiva e objetiva, entre a dimensão do pensamento e do sentimento, entre a experiência sensorial, a imaginação e a memória. E que conecta o sujeito e o mundo ao seu redor por artifícios de expressão, pela dimensão coletiva da linguagem – seja essa considerada em termos metafísicos ou culturais. Em suas diferenças, a afirmação da paisagem como “natureza subjetivada” – e o jardim como sua inteira subjetivação⁴⁴ –, construída individual e coletivamente, e conformada na dimensão da subjetividade pela ação inventiva da memória e da imaginação na interpretação e na enunciação de espacialidades e temporalidades múltiplas, insere Assunto e Cauquelin no conjunto de autores herdeiros da especulação pioneira do sociólogo Georg Simmel a respeito da categoria paisagem, tendo como referência a construção do indivíduo e da subjetividade na modernidade.

Em seu ensaio seminal de 1913, *A filosofia da paisagem*, Simmel define paisagem como uma categoria do pensamento e argumenta, contestando a definição

⁴⁰ Ibid., p. 23.

⁴¹ Ibid., p. 19.

⁴² Ibid., p. 23.

⁴³ Ibid., p. 26.

⁴⁴ ASSUNTO, R., *Ontologia y teleologia del jardín*, p. 40. Em livre tradução: “naturaleza enteramente subjetivada”.

então hegemônica, que ela deriva não de uma determinada região espacial, mas é derivada da categoria englobante “Natureza”⁴⁵. Natureza, para Simmel nomeia uma totalidade espacial e temporal, que não pode ser recortada ou separada, processando-se num fluxo contínuo que encadeia todos os seres e manifestações. A paisagem constitui “um individual, fechado, pleno de si e não obstante permanece vinculado sem contradição ao todo da natureza e à sua unidade”⁴⁶, e implica a percepção de um pequeno todo que é apreendido dessa totalidade. É assim uma categoria mista, nem simples representação do mundo, nem uma concretude delimitada da realidade.

Paisagem, segundo o sociólogo, não corresponde em si a um objeto perceptivo delimitado, mas trata-se de uma forma de apreender as coisas naturais e que, por ser forma, reside na mente e não nas coisas, não é um dado em si mas “implica um ser-para-si”⁴⁷. E por ser forma, igualmente, permite converter a multiplicidade de elementos isolados num conjunto homogêneo, que resulta deles mas não se reduz à sua mera soma. A partir dessa proposição, a paisagem deixa de ser um dado inquestionável para se apresentar como um problema a ser entendido enquanto formação anímica e compreendido em suas configurações históricas e culturais. Enquanto forma geral é coletiva, culturalmente e historicamente determinada. Mas, como forma anímica, só pode ocorrer na experiência de um sujeito que “na livre natureza” vê esta paisagem como experiência singular não “subsumível em universais”⁴⁸.

A noção de paisagem assim caracterizada permite construir o Parque como objeto da história cultural em que, sem que se perca a referência das assinaturas de seus autores, o sentido de sua singularidade possa ser ampliado no que diz respeito a agentes, espaços e tempos, uma singularidade entendida como invenção cultural que responde, de forma imperfeita, ambígua e contraditória, à trama de tempos apreendidos por seus sujeitos e expressos no tecido físico e simbólico da cidade em que habitam. Uma finitude aberta também para o historiador que busca compreender pelas trajetórias e narrativas dos sujeitos tecidas pela memória, pela imaginação e pela linguagem, seus encontros, diálogos, projetos e conflitos, os

⁴⁵ SIMMEL, G. A filosofia da paisagem. In: SERRAO, A. V., Filosofia da paisagem, p. 42.

⁴⁶ Ibid., p. 44.

⁴⁷ Ibid., p. 43.

⁴⁸ Ibid., p. 17.

enunciados coletivos que inventam uma paisagem, composição de memórias e projeções sobre o espaço urbano.

A proposição de Simmel sobre o caráter misto da categoria paisagem como operação mental de segmentação de uma totalidade objetiva e inabarcável acompanha suas reflexões acerca da subjetivação do mundo e da capacidade analítica do sujeito na modernidade. A ideia de uma forma do pensamento que é histórica e coletiva mas que só ocorre na experiência do sujeito como singularidade norteia autores que se apropriam de suas noções “sintomas da tragédia da civilização moderna”⁴⁹ para a compreensão do papel da memória e da imaginação na construção do espaço urbano e que são referências nesse trabalho.

Como a paisagem, a metrópole moderna é, para Simmel, experiência do indivíduo moderno, uma forma de apreensão do ambiente e do tempo presente, por isso, uma realidade que é mista, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva⁵⁰. A cidade deixa de ser um espaço estável, unívoco e imediato para estar diretamente relacionada à sua apropriação pelo sujeito, individual e coletivo. É um ambiente real-imaginário a oferecer uma desconfortável e solitária liberdade ao homem contemporâneo cuja atitude mental expressa ao mesmo tempo o embotamento emocional em reação à agitação da vida urbana e a potência vital de um sujeito em luta, interna e externa, entre distintas concepções de individualismo que lhe fornecem valor social: a que lhe oprime pela uniformização e fragmentação de sua humanidade pela divisão social do trabalho e a que lhe oferece a liberdade inédita da originalidade e da singularidade em relação ao coletivo.

Para um de seus discípulos, o antropólogo Gilberto Velho, debruçado sobre a questão da elaboração de identidades sociais na experiência urbana contemporânea no Brasil, trata-se de sublinhar os “indícios da modernidade e do advento do indivíduo-sujeito”⁵¹, mas considera-os como uma das visões de mundo que constituem a complexidade e a heterogeneidade de nossa sociedade contemporânea. Pois as ideologias individualistas expressam a fragmentação de domínios que “sucede a uma ordem tradicional hipoteticamente mais integrada”⁵² mas não representam o seu fim.

⁴⁹ Ibid., p. 16.

⁵⁰ A proposição da metrópole como categoria de pensamento é desenvolvida em SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G., O fenômeno urbano, p. 11-25.

⁵¹ VELHO, G., Projeto e metamorfose, p. 97.

⁵² Ibid., p. 98.

Para o autor, é possível verificar a convivência de referências, até mesmo contraditórias, na elaboração de identidades sociais, como duas faces da mesma moeda: “as unidades englobantes encompassadoras – nação, linhagem, família, partido, igreja – variam no seu maior ou menor vínculo com os dois modelos polares – o da tradição e o da modernidade”⁵³. Para Velho, mesmo na chamada sociedade ocidental moderna, há “descontinuidades e diferenças em termos sociológicos e culturais em relação à maior ou menor valorização do indivíduo”⁵⁴. Essa coexistência tensa entre “diferentes configurações de valores”⁵⁵ e as ambiguidades que provocam, assim como um campo de possibilidades aberto aos indivíduos para lidarem com elas, são marcas da vida moderna.

Para compreender a constituição das identidades nesse ambiente social da contemporaneidade, Velho assinala uma relação chave, a que se estabelece entre memória e projeto – vago ou detalhado, o projeto é compreendido como “ação deliberada que resulta do estabelecimento de um objeto, da intenção de realiza-lo e de imaginá-lo sendo realizado”⁵⁶. Se é possível identificar a persistência de mitos e narrativas que reforçam o pertencimento e subordinam os indivíduos às instâncias englobantes e hierarquizantes do social e que fazem dessas o sujeito da memória socialmente significativa, nas sociedades em que advém as ideologias individualistas – que fixam o indivíduo como “valor básico da cultura”⁵⁷ –, passa a ser fundamental a noção de biografia, o que dá sentido às experiências individuais.

Nesse contexto e sem deixar de considerar os valores, os preconceitos e as emoções envolvidas nas escolhas do indivíduo, essas são feitas em função da associação e da articulação entre a memória e o projeto para dar significado à sua vida e suas ações, em outros termos, à sua identidade: amarras fundamentais nas sociedades individualistas, memória e projeto “são visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão de etapas de sua trajetória”⁵⁸. Sendo a memória fragmentada e o passado descontínuo, seus significados são elaborados quando articulados em função dos projetos.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., p. 100.

⁵⁵ Ibid., p. 98.

⁵⁶ Ibid., p. 103.

⁵⁷ Ibid., p. 99.

⁵⁸ Ibid., p. 101.

Em uma sociedade complexa e heterogênea, afirma Velho, os projetos mesmo como exigências sociais sinalizam, no entanto, contradições e conflitos. Por isso, são permanentemente reelaborados e, emprestando novos sentidos à memória do indivíduo, a reorganizam, assim como sua identidade em um permanente processo de “des e reconstrução”⁵⁹. A biografia, assim, está sujeita a revisões e reinterpretções. Para o antropólogo, nesse processo há pontes e vínculos entre as motivações conscientes e inconscientes das escolhas, mas o papel da dimensão social é fundamental:

Por mais velado ou secreto que o projeto possa ser, ele existe no mundo da intersubjetividade e é expresso em conceitos, palavras, categorias que pressupõem a existência do Outro. Sobretudo, o projeto é o instrumento de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim, ele existe fundamentalmente como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo⁶⁰.

Essa densidade plural, dinâmica e contraditória da vida urbana assinalada por Gilberto Velho fornece um bom caminho para a análise que se pretende nesse trabalho. Uma abordagem da cidade e de sua arquitetura pela escala humana, pela agência criativa individual do processo de urbanização da cidade em que tem relevância não apenas a atuação de agentes diretamente vinculados aos projetos urbanísticos, mas as narrativas de memória de sujeitos que dele tomaram parte indiretamente e que apresentam outras perspectivas para compor uma pluralidade de contextos. Em que está em jogo não apenas uma dinâmica de “des e reconstrução” de identidades, memórias e projetos sempre negociados na dimensão coletiva, mas em que se verifica a coexistência tensa entre as diferentes configurações de valores sociais que faz de suas versões do vivido narrativas portadoras de ambiguidades e contradições com que os homens constroem o mundo e suas ações.

Como afirma o historiador Jacques Revel a respeito do exercício, aqui seguido, da microanálise dos fenômenos sociais, eventos como o processo de urbanização são lidos de modo diferente se forem compreendidos “por intermédio das estratégias individuais, das trajetórias biográficas, individuais ou familiares, dos homens que foram postos diante deles”⁶¹. Para o historiador, não se trata de se

⁵⁹ Ibid., p. 104.

⁶⁰ Ibid., p. 103.

⁶¹ REVEL. J., Jogos de escalas, p. 13.

alcançar maior precisão e detalhamento, mas de transformar o conteúdo da representação⁶².

Exercitar esse “jogo de escalas”, expressão que intitula seu livro, implica em explicitar e assumir os riscos e o lugar do historiador como aspectos inerentes à escrita da história, narrativa que apresenta uma versão do vivido a partir daquelas outras versões deixadas pelos agentes, recolhidas pelo analista em suas pesquisas sobre o passado que é sobretudo uma indagação a partir do tempo presente. Em sua tarefa de compreender os processos sociais encara o desafio de identificar uma “lógica de significação dessas experiências em sua singularidade”⁶³ e nesse exercício relacional tece uma trama de narrativas, entre a sua própria e a do Outro, em que a memória e a imaginação fornecem caminhos preciosos, como pontes entre a dimensão da individualidade e da coletividade.

Essa é a via sugerida pelo crítico e historiador James Donald – outro herdeiro de Georg Simmel – em sua reflexão sobre as cidades como lugares imaginados⁶⁴. Para o autor, imaginar a cidade é ato poético, político e ético de seus habitantes, em um intercâmbio criativo entre o subjetivo e o social. Sujeitos a apropriar-se da realidade em um trânsito entre o tecido físico urbano, suas representações e a dimensão da imaginação que “borra distinções epistemológicas e ontológicas”⁶⁵. Como em Simmel, para J. Donald, relacionar a categoria cidade a um estado mental não significa reduzi-la a um constructo abstrato ou considera-la algo irreal. As cidades são reais, e cada cidade “tem sua própria localização, um clima, disposições espaciais e sociais singulares, uma cacofonia de línguas, trilhas sonoras, seus cheiros e gostos, seus problemas e prazeres...”⁶⁶. A questão é não reduzir “a realidade das cidades aos seus fenômenos sensoriais e à sua existência material, ou, a sua existência material a uma questão de tijolos e argamassa”⁶⁷.

Segundo o crítico, é possível operar na sociedade urbana apenas porque a superfície da cidade e as pessoas nela são opacas, historicamente contingentes, complexamente determinadas, mas também, de certa forma, legíveis. Sendo impossível apreender o espaço da cidade sem mediação – ele é sempre já

⁶² Ibid., p. 20.

⁶³ Ibid., p. 12.

⁶⁴ DONALD, J., *Imagining the modern city*, 1999.

⁶⁵ Ibid., p. 10.

⁶⁶ Ibid., p. 8.

⁶⁷ Ibid.

simbolizado e metaforizado – afirma J. Donald que essa legibilidade requer menos a habilidade dos anjos personagens de *Wings of Desire*, de Wim Wenders – que tinham sua imortalidade expressa em sua onisciência, na capacidade de apreender a cidade em todas as suas dimensões em diacronia e sincronia e sem filtros – do que os poderes humanos da imaginação⁶⁸.

Ensinam sociólogos e poetas, afirma o crítico, que a imaginação não é simples reflexão nem pura projeção. Envolve um ato criativo de apropriação e produção de significado, em vez da reprodução mental ou representação de uma coisa externa à mente. É, por isso, sempre um intercâmbio entre o subjetivo e o social. Como assinala o autor aproximando-se de Gilberto Velho, a negociação da realidade se dá nesse intercâmbio. Negocia-se a realidade das cidades imaginando-se a cidade.

Nesse sentido, considera-se que a imaginação precede qualquer distinção entre ficção e verdade, entre ilusão e realidade. É ela que produz a realidade. E o valor – e não a limitação – das verdades imaginativas é que elas são poéticas, transgridem as fronteiras entre o psíquico e o social. Sustentam assim “uma quarta dimensão do “espaço-tempo”, que é onde a dinâmica entre o inconsciente e a corporeidade, entre o desejo e o social, entre o prazer e a Lei, é representada”⁶⁹. A questão é o grau de liberdade de ação que se abre para o cidadão da realidade constituída⁷⁰.

A referida realidade urbana não está dissociada, assim, do “ambiente imaginado onde de fato se vive”, uma “cidade-entremeio”⁷¹, e que, no caso das metrópoles europeias a partir da segunda metade do século XIX, pode ser caracterizada como um espaço “criado e animado tanto por representações a serem encontradas em textos – não apenas literários, mas jornalísticos, publicitários e também discursos críticos – e imagens – desenhos, fotografias e filmes por exemplo –, quanto pelos lugares físicos do ambiente urbano”⁷². Em especial, uma cidade em que a figura do artista moderno – particularmente nesse trabalho sublinha-se a figura do arquiteto moderno – como criador e articulador dessa realidade ganha importância na medida do fascínio que exerceu – em compasso com as versões que deixou do ambiente que habitou e percorreu – sobre sociólogos, historiadores,

⁶⁸ Ibid., p. 18.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., p. 9. Em livre tradução do original: “*the city-between*”.

⁷² Ibid., p. 7.

filósofos e teóricos da cultura desde o século XIX. Suas representações artísticas e poéticas do espaço, entre outras formas físicas e simbólicas constitutivas dos imaginários sociais assumiram na cidade moderna um duplo papel: compartilharam a cidade como sonho e ensinaram a sonhá-la como projeto coletivo. Como afirma o autor,

Esse ambiente imaginado abrange não apenas as cidades criadas pelas ‘línguas tagarelas’ de arquitetos, planejadores e construtores, sociólogos e romancistas, poetas e políticos, mas também a tradução dos lugares que eles transformaram na realidade imaginária de nossa vida mental⁷³.

Imaginar a cidade é, assim, a forma moderna de habitá-la, construí-la como cidade metafórica entre memórias e projeções de possibilidades alternativas de como as coisas poderiam ser. E na vida subjetiva de seus moradores, não há fronteiras entre a realidade e a imaginação. Como afirma De Certeau, “lugares assombrados”, povoados de lembranças e sonhos, “são os únicos em que as pessoas podem viver”⁷⁴.

Uma das “consequências materiais dos estados mentais”⁷⁵ desses artistas modernos, o Parque é uma forma mediadora da cidade imaginada, mediação criativa da cidade-entremeio em que habitaram. Como realidade compartilhada e negociada no mundo da intersubjetividade, foi, por isso, expresso em conceitos, palavras e figuras de linguagem, categorias que pressupõem a existência do Outro. Na sugestão de Gilberto Velho, ele “existe fundamentalmente como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo”. Dos registros deixados por essas “línguas tagarelas” sobre a cidade e por aqueles que compartilharam de seus ambientes imaginados, foram selecionados alguns relatos de memória, as narrativas e a imagística de uma poeta estrangeira, a americana Elizabeth Bishop, e discursos e imagens produzidos pelos urbanistas do Aterro da Glória-Flamengo e do Parque do

⁷³ Ibid., p. 8. Em livre tradução do original: “This environment embraces not just the cities created by the ‘wagging tongues’ of architects, planners and builders, sociologists and novelists, poets and politicians, but also the translation of the places they have made into the imaginary reality of our mental life”.

⁷⁴ DE CERTEAU, M., *The practice of everyday life*, p. 108. Em livre tradução do original: “Haunted places are the only ones people can live in.” A tradução brasileira sugere enunciação distinta, ao substituir “lugares assombrados” por “povoado de lembranças”: “Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças”. Cf. DE CERTEAU, M., *A invenção do cotidiano*, p. 189.

⁷⁵ DONALD, J., *Imagining the modern city*, p. 8.

Flamengo. Estilos diversos de apropriação espacial que se expressam de maneira, sim, poética.

Essa tese é um exercício a partir das referências conceituais apresentadas, diálogos que estabeleci com autores de diferentes latitudes intelectuais. Mas esse exercício só se realizou pela operação dessas ferramentas teórico-metodológicas na leitura e interpretação dos registros documentais encontrados e selecionados na pesquisa, igualmente uma negociação na dimensão coletiva, e um trabalho que reserva surpresas e frustrações mas, especialmente, muitas descobertas e transformações. De fato, esse trabalho árduo não tem sido fácil no Brasil.

Para o bem e para o mal, o trabalho de pesquisa depende de contingências inerentes ao processo histórico que seleciona no tempo os registros documentais e que condiciona a análise. Mas também de falta de políticas e do tratamento que se dá aos acervos, públicos e privados os quais, mesmo que bem organizados por seus autores e outros agentes dos processos estudados, são com frequência esquecidos e mesmo descartados pelos órgãos da administração pública que deveriam preservá-los e dependem de iniciativas informais solitárias – e solidárias – para apenas restarem no tempo. As perspectivas, os caminhos, desvios e a pertinência da análise pretendida – e, eventualmente, sua riqueza e originalidade – foram influenciadas pelo conjunto heterogêneo de registros documentais localizados.

Sobre os registros documentais pesquisados, sublinha-se a atual situação dos arquivos de documentação administrativa sobre a urbanização e a engenharia pública do Rio de Janeiro. Apesar dos esforços do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em digitalizar coleções de seu acervo, como a coleção Revista Municipal de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal e do Estado da Guanabara, boa parte desse acervo têm acesso restringido por dificuldades de várias naturezas, enfrentadas pelos arquivos públicos, como o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, a Biblioteca Noronha Santos, do IPHAN, e também privados, como o Escritório Roberto Burle Marx ou de classe, como a Biblioteca do Clube de Engenharia e do Instituto de Arquitetos do Brasil. Esses arquivos têm encontrado dificuldades, por diferentes razões, em dispor aos pesquisadores seus registros documentais.

Com exceção de alguns Projetos de Alinhamento e publicações dos planos urbanísticos, como o Plano Agache e Doxiadis, existentes na Secretaria Municipal de Urbanismo e no Instituto Pereira Passos, os arquivos da Secretaria de Obras

Públicas do Distrito Federal e da SURSAN estão, até o momento, sem acesso conhecido e considera-se que tenham sido descartados, em algum período remoto, pelas administrações municipais ou guardados em algum depósito ainda desconhecido. Partes da documentação reunida e organizada durante os primeiros anos de atividade da SURSAN por sua Divisão de Registro e Documentação encontram-se conservadas por iniciativa pessoal de alguns dos membros de seu corpo técnico, engenheiros e arquitetos que guardaram cópias de alguns destes documentos em seus arquivos pessoais. Iniciativas como a aquisição de coleções relacionadas à Secretaria de Obras Públicas do Distrito Federal e da Guanabara, como a organizada pelo engenheiro José de Oliveira Reis, ou aquela reunida pelo assessor de imprensa do Governo Carlos Lacerda, Walter Cunto, assim como a gravação de depoimentos memorialísticos dos engenheiros da administração municipal, sublinham iniciativas importantes do AGCRJ no sentido de constituir um acervo sobre essa temática⁷⁶.

Um dos exemplos da situação dos arquivos referentes a esse período é o caso do arquivo de Carlos Lacerda, que abarca boa parte de sua trajetória de vida e inclui parte da documentação arquivada no Gabinete de Governo do Estado da Guanabara entre 1960 e 1965. Doado pela família de Carlos Lacerda no processo de compra de sua biblioteca pela Universidade de Brasília, em 1979, o arquivo está atualmente guardado na Biblioteca Central da Universidade. O material relativo ao Governo da Guanabara é de natureza variada e de diversos formatos e suportes, como cartas, bilhetes, fotografias, recortes de jornais e revistas, certificados, plantas, projetos arquitetônicos, relatórios, memorandos, ofícios administrativos, gravações sonoras e objetos tridimensionais. Encontra-se disponível para pesquisa. No entanto, aguarda catalogação mais completa e tratamento adequado para ser consultado.

O arquivo de documentos escritos está em sua maior parte higienizado e acomodado em cerca de 200 caixas⁷⁷ dispostas em estantes e contendo informações genéricas e incompletas sobre o conteúdo. As cerca de 4.500 fotografias e dezenas de LPs, muitos contendo os famosos discursos de Lacerda, encontram-se higienizados mas ainda sem catalogação, assim como os objetos tridimensionais, boa parte material de campanha ou presenteados ao governador pela população

⁷⁶ Ver também a série: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Orgs.), *Novas memórias do urbanismo carioca*, 2008.

⁷⁷ Quase a metade relativa à série "Governo".

carioca. Apesar de algumas visitas e do empenho dos funcionários responsáveis em criar um "Inventário do Fundo Carlos Lacerda"⁷⁸ como ferramenta de consulta básica, a falta de informações importantes de indexação dificulta o uso dos registros como referência documental.

O mesmo se dá com o acervo de Lota de Macedo Soares. Por ocasião de sua morte por suicídio, as desavenças familiares que marcaram a biografia de Lota provocaram o desaparecimento de sua biblioteca e acervo de documentos localizados em seu apartamento no bairro do Leme e em sua casa na Fazenda Samambaia. Os poucos registros documentais que permaneceram, são, entre outros, um álbum sobre o Parque do Flamengo, organizado por ela e entregue, na ocasião de sua morte, pela secretária do Grupo de Trabalho, Swany Rodrigues Silva, ao arquiteto Mario Sophia que recentemente o encaminhou ao Instituto Lotta de Cultura e Cidadania, e os documentos arquivados com acesso restrito na Biblioteca de Vassar College, na Nova Inglaterra, EUA, como parte do Arquivo Elizabeth Bishop.

A partir da dificuldade de acesso aos arquivos da administração pública relativos às obras neste período – e na expectativa de sua localização – buscou-se registros publicados em jornais, revistas, livros e catálogos, nas citadas e em outras instituições públicas e privadas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, as Bibliotecas da Universidade de São Paulo – as bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Escola Politécnica e do Instituto de Estudos Brasileiros –, o acervo do Instituto Moreira Salles, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Jornal do Brasil e da Associação dos Engenheiros e Arquitetos do Rio de Janeiro, SEAERJ. Assim como em acervos pessoais, como é o caso do acervo de Ethel Bauzer Medeiros e de engenheiros e arquitetos da SURSAN, associados à SEAERJ. A lista de acervos pesquisados encontra-se no final desse trabalho.

De especial importância, pela quantidade de informações e pela natureza dos registros, a produção literária de Elizabeth Bishop, entre poesia e prosa, guarda testemunhos valiosos do período. Nos textos epistolares e memorialísticos que apresentam observações acerca do seu convívio cotidiano com Lota e outros sujeitos dessa história, nos textos de caráter analítico e jornalístico acerca do

⁷⁸ UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Inventário do Fundo Carlos Lacerda, 2000.

contexto político e cultural do Rio de Janeiro no período tratado, em sua escrita e imagística poética, os escritos de Bishop forneceram caminhos interpretativos fundamentais para este trabalho.

De igual importância, sublinha-se o registro de relatos de memória. Os depoimentos, para além de fornecer informações acerca do processo de criação do Parque do Flamengo e das condições que o viabilizaram e o caracterizaram, permitem compreendê-las como interpretações construídas pela via da memória sobre o passado vivido pelos sujeitos. Muitos dos quebra-cabeças apresentados pelos escritos administrativos, arquitetônicos, cartográficos e fotográficos, por exemplo, ganham sentido a partir das narrativas de memória de seus agentes. Outros, complicam-se ainda mais e multiplicam-se como verdadeiros labirintos. Ainda outros, são cobertos pelos silêncios eloquentes das artes da memória.

Das escolhas e encontros possibilitados pela pesquisa, seus acasos, seus limites e sua riqueza, foi construída minha própria narrativa, minha versão da história que pretendi contar assumindo um desafio múltiplo. Pois essa foi minha primeira experiência de pesquisa e de escrita no que se refere à temática da paisagem e de jardim público, ao período histórico em que se localiza e, também, aos campos de saber a que se vincula essa forma cultural, da arquitetura, do paisagismo e do urbanismo, assim como ao enfoque interdisciplinar que exige e que incluiu os territórios da memória e da literatura. Nesse primeiro e promissor encontro também foram reavivadas minhas próprias memórias, metáforas e sonhos do espaço. Com eles, uma volta para a reencenação da "experiência jubilatória e silenciosa da infância"⁷⁹. Essa experiência que é uma "prática do espaço", afirma De Certeau, é como estar aqui e também em outro lugar: "é, no lugar, ser outro e passar ao outro"⁸⁰. Considerei essa prática de "ser outro e passar ao outro" através da pesquisa e da leitura da documentação e dos autores que me acompanharam nessa viagem. Mas, especialmente, pelo exercício historiográfico desdobrado nos diferentes movimentos e perspectivas em que se organizou a tese. Mais precisamente, nos cinco capítulos apresentados a seguir.

O capítulo *Jogo de escalas*, aborda o Parque como um lugar do passado reconstruído a partir de relatos de memória de moradores da cidade que com ele se

⁷⁹ DE CERTEAU, M., *A invenção do cotidiano*, p. 191.

⁸⁰ *Ibid.*

relacionaram em algum momento em suas trajetórias biográficas. Pela abordagem microanalítica adotada discute-se os sentidos da dimensão humana e amorosa da arquitetura e da cidade que se depreendem de tais relatos diante da questão de sua representatividade para uma cartografia do social em que a relação entre imaginação e memória e essas em relação ao projeto de sujeitos individuais e coletivos oferece respostas e, principalmente, propõe novas representações e questões sobre esse jardim tropical modernista e a cidade imaginada. Dos relatos depreendem-se enunciados culturais que configuram um imaginário sobre o Rio a partir de sua paisagem tropical.

O capítulo Questões de viagem analisa alguns escritos da poeta norte-americana Elizabeth Bishop, companheira de Lota Macedo Soares e que viveu no Brasil entre 1951 e meados da década de 1960, como uma arte da paisagem, versões poéticas da paisagem fluminense e do jardim de Samambaia, onde viveu e criou parte significativa de sua obra, como um jardim edênico construído por sua amada Lota. Como parte desses registros das relações da esfera privada, entre os quais narrativas epistolares de Lota e de Bishop que registram suas respectivas trajetórias biográficas e também a relação entre as duas mulheres, é possível identificar, em atividades nos anos 1940 e na realização do jardim privado nos anos 1950, as transformações, o alcance, os limites e ambiguidades das concepções do moderno presentes no projeto de Lota para um jardim público nos anos 1960.

O capítulo A fluência modernista atua como uma ponte, passagem, entre as narrativas de memória, poéticas e literárias – suas representações, seus métodos e seus compromissos paisagísticos – e os registros e narrativas dos urbanistas cariocas, também paisagistas, construtores do Aterro e do Parque do Flamengo. Trata-se de compreender o discurso da arquitetura moderna – parte constitutiva da produção arquitetônica, assim como a edificação e sua imagem –, suas características, vocabulários e figuras de linguagem, metáforas, pelos quais a arquitetura constrói poética e politicamente a Cidade como abstração e como signo da modernidade. Na dimensão da linguagem, as obras desses artistas modernos são elementos a integrar e compor, na distância racionalizadora do *dieu voyeur*⁸¹, uma paisagem da cidade imaginada.

⁸¹ Ibid., p. 171.

Os capítulos *Um Parkway à beira-mar* e *Ao amor do público*, tratam da trajetória do projeto do Parque como uma composição que acumula, articula e transforma diferentes concepções de modernização da cidade. Na dinâmica das negociações intersubjetivas de construção do ambiente urbano, os projetos do Parque foram, em grande parte, afirmados e sustentados por seu discurso, em aliança com suas representações visuais como desenhos, mapas, maquetes, posters, fotografias, logomarcas e um projeto de comunicação visual. Divulgados no próprio barracão de obras, nos gabinetes da administração pública, nas revistas especializadas e nos jornais e revistas de grande circulação nacionais e internacionais e em exposições, constituíram uma das dimensões fundamentais de sua identidade e realização. A partir desses discursos é possível identificar um vocabulário e suas metáforas que enfatizadas pretendiam afirmar concepções do projeto moderno. Se lidas em função de relação com as obras que, no período, transformavam o ambiente espacial e a rotina da população do Centro do Rio de Janeiro – operam o efeito inverso, negando-o, e acabam por expor seus limites, ambiguidades e contradições.

Na dimensão da linguagem é eloquente o processo de negociação e embates pela integração do Parque ao ambiente urbano e sua formalização como um espaço público, em termos jurídicos, políticos e sociais. Embates com outras formas e dinâmicas mediadoras do espaço, que têm seu duplo na dimensão social e que produzem uma paisagem de arquipélago, ilhas de urbanidade regulada que expõem as populações pobres dos direitos de cidadania e provocam uma sociabilidade pelas claves da informalidade, do improvisado e da ilegalidade. As estratégias de integração do Parque público, uma das ilhas de urbanidade da cidade modernista, adotadas em um momento de rompimento da ordem político institucional, dissolução do sistema partidário e das liberdades democráticas, expressam os sucessos e também as ambiguidades e contradições do projeto da cidade moderna como ambiente “humanizado”, inclusivo, democrático e fluente.

Ao fim do texto são listadas as Referências Bibliográficas e os Apêndices 1 a 4 relacionam os acervos consultados, a lista de entrevistados, os sites de referências e também está incluída a Série de Mapas da Enseada da Glória-Flamengo (1938 – 2018), que representam a transformação espacial da Enseada da Glória e da Praia do Flamengo, entre 1938 e 2018, e durante a construção do Aterro e do Parque do

Flamengo, entre as décadas de 1950 e 1960. Os mapas foram elaborados a partir da pesquisa feita para essa tese e desenhados pela ilustradora Joana Penna.

2

Jogo de escalas

*“Alice abriu a porta com a pequenina chave dourada e
verificou que dava para um corredor estreito,
não maior que um buraco de rato.
Ela se ajoelhou e olhou através do corredor:
seus olhos contemplaram o mais belo jardim que já se viu!
Como ela gostaria de sair daquela sala e passear
em meio àqueles canteiros de flores maravilhosas
e àquelas fontes de água fresca!
Porém nem mesmo sua cabeça passava pela porta”⁸².*

2.1

Caminhos para um jardim

O Parque do Flamengo estende-se pela orla da Baía de Guanabara entre o Aeroporto Santos Dumont e a Enseada de Botafogo. Deve sua forma longa e estreita às vias de tráfego expresso implantadas nos anos 1950 para conectar a região central do Rio de Janeiro, então seu núcleo comercial e financeiro, e uma importante área de expansão urbana no século XX, a Zona Sul. Criado na década de 1960, o Parque localiza-se entre o mar e as avenidas Beira-Mar e Praia do Flamengo, assim chamadas por estabelecerem o contorno da orla marítima a partir das primeiras décadas do século XX após aterros que redesenharam seu traçado original. Atualmente é endereço de arranha-céus comerciais e residenciais, alguns palacetes, passeios, praças e jardins históricos.

Com mais de um milhão de metros quadrados, o Parque foi criado a partir de um aterro, mais um entre muitos feitos com engenho e arte sobre as águas da Baía de Guanabara sempre plástica e quase sempre cúmplice da cidade em seus limites movediços⁸³. Desde o início de sua execução, na primeira metade dos anos 1950, o

⁸² CARROLL, L., Alice no País das Maravilhas, p. 16.

⁸³ Se forem considerados os aterros feitos em suas áreas limítrofes para ampliar a ocupação e possibilitar a circulação desde o século XVIII, contabilizam-se, segundo a arquiteta Margareth da Silva Pereira, cinco morros desmontados, o que pode ser visto como uma peculiar expertise da engenharia carioca desde o período colonial. Ver PEREIRA, M. S., Jardim de Memórias – Parque do Flamengo 50 anos, 2015.

grande aterrado feito em parte com o material do desmonte do Morro de Santo Antonio, destaque na topografia histórica do Centro do Rio como o Morro do Castelo, recebeu vários nomes e traçados nos mapas da cidade, refeitos seguidas vezes na memória social pelas circunstâncias de seu aparecimento gradual e contíguo a áreas recém aterradas e ocupadas durante as primeiras décadas do século XX, nomes como Aterro de Santa Luzia, Aterrado da Glória, Praça do Congresso, Aterrado da Glória-Flamengo e Aterro do Flamengo.

Da mesma forma, o Parque recebeu vários nomes que foram substituídos na cartografia efêmera dos afetos urbanos da população carioca como Parque da Lota, Parque do IV Centenário, Parque Brigadeiro Eduardo Gomes e Parque Carlos Lacerda, os dois últimos, nomes oficiais de seus principais setores⁸⁴. A denominação que se fixou nesse mapa simbólico é aquela que adequava-se à sua aparência inicial e que remete às obras de infraestrutura de engenharia que historicamente multiplicaram a área da cidade: Aterro do Flamengo⁸⁵.

No decorrer de sua existência, o Parque do Flamengo tornou-se um espaço público reconhecido e apropriado pela população e visitantes da cidade. E onde se realizam, entre outras atividades, grandes eventos que atraem multidões. Nos primeiros anos, comemorações cívicas como as paradas militares de Sete de Setembro, festas como o Dia das Crianças e a Chegada de Papai Noel e eventos esportivos como os Torneios de Pelada que reuniam dezenas de milhares de pessoas.

Nos dias atuais, são os eventos esportivos, como regatas, corridas e competições de ciclismo que mobilizam boa parte da agenda de atividades do parque, tendo sido área e trajeto incluídos nas competições esportivas realizadas por ocasião dos Jogos Panamericanos, em 2007, e dos Jogos Olímpicos, em 2016. De lá para cá, o parque sediou concertos e festivais de música e cinema; feiras e eventos do calendário da indústria da moda; encontros religiosos, como a Missa Campal celebrada pelo Papa João Paulo II em 1997 e encontros das igrejas evangélicas; assim como reuniões da agenda política internacional, como a ECO 92

⁸⁴ Assim como Carlos Lacerda, o brigadeiro Eduardo Gomes foi político de filiação udenista. Um dos fundadores da UDN e candidato à Presidência da República em 1945 e 1950, o militar teve importante atuação na política brasileira a partir da Primeira República, participando dos principais levantes, revoltas e movimentos que marcaram os períodos democráticos e ditatoriais até os anos 1980. Como Lacerda, era morador da Avenida Praia do Flamengo no período de urbanização do Aterro.

⁸⁵ A perenização do termo aterro na memória social deve-se também à circunstância de ser esse o nome das linhas de ônibus municipais que, desde a abertura das pistas expressas, circulam por lá levando o nome Aterro em seus letreiros.

e a Cúpula dos Povos, integrante da programação da RIO+20, em 2012. Ainda, é roteiro dos blocos de carnaval

O espaço também é reconhecido pelas práticas sociais que nele têm lugar cotidianamente. Apesar de não haver estatísticas oficiais sobre o número de usuários, o parque é uma área muito utilizada – aos domingos a estimativa é de 250 mil frequentadores⁸⁶ – pela população e visitantes que no decorrer de décadas intensificaram, abandonaram e transformaram os usos originalmente pretendidos para os espaços planejados que o compõem.

De diferentes pontos de vista – das janelas dos edifícios da Avenida Beira-Mar e da Avenida Praia do Flamengo, assim como das embarcações que navegam pela Baía de Guanabara, no caminhar vagaroso por suas trilhas e no atravessar veloz pelas autopistas, o parque é reconhecido pelo traçado sinuoso, elementos arquitetônicos e jardins que compõem a paisagem da orla que integra os perfis construídos da cidade e os contornos montanhosos e marítimos da Baía de Guanabara. Esse conjunto ganhou o lastro da UNESCO em 2012 quando o Aterro e o Parque do Flamengo, em conjunto com outros pontos de interesse paisagístico e turístico da cidade, garantiram o título de Patrimônio Mundial ao Rio de Janeiro por sua Paisagem Cultural, primeira área urbana a ser reconhecida por seu “valor cultural universal pela convivência da cidade com sua rica paisagem natural”⁸⁷.

O plano urbanístico implementado é de autoria de uma equipe de arquitetos, paisagistas, engenheiros, botânicos, educadores, designers, jornalistas e outros especialistas – tendo à frente o arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy e o paisagista Roberto Burle Marx – reunidos no Grupo de Trabalho para o Aterro Glória-Flamengo, atuante entre 1961 e 1965 sob a coordenação de Lota Macedo Soares.

O Parque público reúne um conjunto heterogêneo de atrações e elementos construídos: estacionamentos, postos de gasolina, passagens subterrâneas, passarelas e caminhos de pedestres, jardins, *playgrounds*, pistas, tanques, quadras e campos para esportes e atividades recreativas, teatro, anfiteatro e pavilhões para

⁸⁶ Dados da Polícia Militar segundo o Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação, que realiza atividades culturais de lazer e recreação como formas de ocupação do parque. Ver www.institutolotta.org.br e www.parquedoflamengo.com.br.

⁸⁷ Apresentada a candidatura em 2012, o prêmio inédito foi conferido em 2016. Ver UNESCO, Rio de Janeiro recebe da UNESCO certificado de Patrimônio Mundial pela sua Paisagem Cultural, 2016.

atividades recreativas e artísticas, uma praia, além de clubes, uma marina com estrutura de serviços náuticos e de alimentação e um restaurante, os dois últimos licenciados à iniciativa privada.

Instalados em sua área há monumentos: o Monumento aos Mortos da II^a Guerra Mundial, memorial dedicado aos soldados combatentes, projeto arquitetônico de Marcos Konder e Hélio Ribas Marinho, de 1956, e construído entre 1957 e 1960; o Monumento a Estácio de Sá, erigido em homenagem ao herói fundador da cidade, projetado pelo arquiteto Lúcio Costa em 1969 e inaugurado em 1973; e o Monumento a *Cuauhtémoc*, uma réplica daquele localizado na Cidade do México, criado por Francisco Jimenez e Miguel Noreña, presente do governo mexicano ao Brasil por ocasião da Exposição Internacional de 1922. E dois museus, o Museu de Arte Moderna, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, em 1953, e construído no decorrer das décadas de 1950 e 1960, e um discreto Museu Militar instalado no Monumento aos Mortos da II^a Guerra.⁸⁸

Sua extensão, beleza e complexidade cultural não livram o Parque do Flamengo da deriva que esgarça os espaços públicos da cidade. Associado a seu vulto na memória social há o aspecto de sucessivas fases de abandono e destruição, um quadro confirmado pelas exceções da atuação intensiva mas limitada de movimentos e associações da sociedade civil em favor de sua gestão como a Associação de Moradores e Amigos do Flamengo, FLAMA, e o Instituto Lotta de Cultura e Cidadania. São recorrentes as denúncias e reclamações das associações e dos frequentadores sobre a má conservação e o abandono dos jardins, edificações e equipamentos, e a precariedade e ausência de serviços de segurança, limpeza e iluminação, assim como a vandalização e utilização indevida do espaço.⁸⁹

⁸⁸ O espaço reúne fotografias, troféus e armas da campanha militar na II^a Guerra. No local, há também um afresco de autoria de Anísio Araújo de Medeiros. Ver KONDER, M., 50 anos do Parque do Flamengo: ontem, hoje e amanhã, 2015; e <http://www.parquedoflamengo.com.br/equipamentos/monumento-nacional-aos-mortos-da-segunda-guerra-mundial-2>. Um terceiro, o Museu Carmen Miranda está desativado desde 2015 e, segundo nota da imprensa, deverá sediar o Centro de Pesquisas Roberto Burle Marx. Ver <http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/museu-carmen-miranda-pode-virar-centro-de-pesquisas-burle-marx-554676.html>

⁸⁹ A manutenção do espaço é distribuída entre 18 órgãos públicos municipais, sem contar outros das esferas estadual e federal, sem que haja instância de coordenação conjunta. Informação divulgada pelo arquiteto Washington Fajardo, então Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade e do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural, no Seminário Parques do Brasil, realizado pelo Instituto ArqFuturo, em outubro de 2014, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

No entanto, isso evidencia sua integração na teia urbana em sua diversidade e complexidade. Passear, contemplar, brincar, jogar, plantar, pescar, velejar, banhar-se, comer, patinar, pedalar, exercitar-se, reunir-se, sonhar, tocar e ouvir música, dançar, desenhar, pintar, namorar, conversar. E também dormir, morar, assaltar, vandalizar, esconder-se, prostituir-se e drogar-se são rotinas diurnas e noturnas na área que, como território urbano, sinaliza, inclusive por episódios de violência extrema, as tensões e conflitos que marcam a rotina da população carioca.

A breve descrição permite constatar que o Parque inspira, como outras partes da cidade, tantas apresentações quantas sejam as perspectivas que pretendam abarcá-lo. O impulso de desvendá-lo pela via da descrição de seus elementos de cultura material e imaterial acentua a percepção de que seu sentido escapa e de que o todo é maior que a soma de suas partes. O esforço traz como resultado algo semelhante a um fracasso em termos de representação – tal como o ambicioso Mapa do Império dos cartógrafos iluministas narrado por Jorge Luiz Borges⁹⁰ – pela ilusão das premissas de totalidade, estabilidade, solidez e permanência de um lugar. Se atentarmos para a existência cinquentenária do Parque esse “mapa desmedido” sugerido no conto ampliaria-se em outra dimensão, a temporal, que resultaria na anulação da possibilidade de compreendê-lo.

Uma redução, uma abstração, é o primeiro passo. Mas não se pisa em terra firme apenas com essa passada. Pois essa redução deve ter como objetivo promover conhecimento, uma reflexão crítica sobre o parque público. Demanda, assim, uma distância, como sugere o historiador Carlo Ginzburg, ao afirmar confiante que

Às vezes é preciso se subtrair ao rumor, o rumor incessante das notícias que nos chegam de toda parte. Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo a uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar

⁹⁰ Escreve Borges: “Naquele império, a arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma província inteira. Com o tempo, estes mapas desmedidos não bastaram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedade entregaram-no às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa habitadas por animais e por mendigos; em todo o país não há outra relíquia das disciplinas geográficas”. O conto *Sobre o Rigor na Ciência*, publicado em 1935, tematiza a relação paradoxal entre a materialidade do mundo e suas formas de representação, as quais sendo convenções e reduções do que chamamos realidade expõem o movimento ambíguo de crença e dúvida que rege e impõe questões ao conhecimento almejado pela racionalidade iluminista que ainda na atualidade norteia o mundo das ciências. Cf. BORGES, J. L., *História Universal da Infância*, p. 117.

o presente à distância, como se o víssemos através de uma luneta invertida. No final, a atualidade surgirá de novo, porém num contexto diferente, inesperado⁹¹.

Como mapas e lunetas invertidas são apenas instrumentos do conhecimento, frutos da inventividade humana e artifícios da razão, sobram as questões. De que perspectiva olhar se muitas se oferecem? Se tal objeto atraiu, seduziu, o olhar, resta chance à isenção, à inversão de lunetas e a reproduções cartográficas? Existiria uma distância possível e fixa em relação àquilo que se deseja compreender? Qual distância escolher? E que garantias esse “olhar de esguelha” daria à pretensa objetividade do conhecimento?

Entre várias possíveis cartografias, aquela aqui assumida – na qual se entrelaçam os campos da história e da memória – nada garante aos que acreditam em terra firme e na possibilidade da distância como um dado e lastro da objetividade nos termos positivistas, sejam eles teóricos, empíricos ou metodológicos. Essa cartografia não resultará em uma reprodução fidedigna, estática ou completa, daquilo “como realmente foi”⁹². O mapa e a luneta ensinam a quem os constrói e deles faz uso que uma verdade em história, na afirmação da historiadora Margarida de Souza Neves, é

da ordem das construções, mais ou menos sólidas, conforme o solo onde os alicerces são lançados, o cuidado com que cada pedra é assentada, e, ainda, o engenho e a arte do arquiteto historiador. E, se as escritas da história permitem reconhecer como verossímil o que selecionam como objeto de estudo, revelam, sobretudo, o ponto de vista do autor, o lugar de onde ele vê e cuidadosamente, desenha o que vislumbra⁹³.

Assim, a distância faz-se presente como escolha, é móvel e frágil salvaguarda da objetividade. Mais certo seria pensar que o “olhar de esguelha” se traduz como movimentos reflexivos desdobrados e capazes de criar um mosaico de representações dinâmicas e parciais. Uma versão verossímil daquilo que ocorreu um dia e, sublinha-se, esboçada “a partir de outras versões deixadas pelos que registraram, voluntária ou involuntariamente, suas percepções do vivido”⁹⁴.

O mapa pretendido, feito a partir de registros históricos e de memória sobre o processo de criação do Parque – representações daqueles que o conceberam, construíram e vivenciaram seus primeiros anos de existência – é um exercício de

⁹¹ GINZBURG, C., Medo, reverência, terror, p. 13.

⁹² Segundo a conhecida sentença do historiador alemão Leopold von Ranke, no original “*wie es eigentlich gewesen*”.

⁹³ NEVES, M. S., O desenho e o problema algébrico, p. 22.

⁹⁴ Ibid.

reflexão e abstração que apresenta seus limites ao representar um lugar do passado, fora do alcance, como experiência histórica, dos habitantes do presente.

Nesse sentido, vale lembrar o que observa a antropóloga Lygia Segala ao analisar cenas e personagens urbanos fixados em imagens do Rio de Janeiro feitas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot, em seus anos de atividade no Brasil a partir de 1940⁹⁵. Ao observar os personagens capturados pelas lentes do fotógrafo, ela sublinha aquilo que, ao mesmo tempo, informa a premissa do trabalho do historiador e traduz os limites do conhecimento histórico: “essas gentes da cidade olham o que não podemos ver”⁹⁶.

A observação de Segala aproxima-se daquela feita pelo geógrafo David Lowenthal que, atento às possibilidades de alargamento e entrelaçamento dos caminhos para o conhecimento do passado – a história, a memória e as relíquias –, lembra-nos que este é um lugar tão exótico quanto um país estrangeiro e demanda habilidades de viajantes⁹⁷. Na perspectiva relacional do conhecimento histórico, operante por aproximações e distanciamentos, pelo deslocamento entre o que parece familiar e o que provoca estranhamento e que exige disposição para acolher a diferença, o estrangeiro quer compreender algo do que “essas gentes” vêem – uma realidade que não podemos ver – a partir das representações por elas criadas como mediações que relacionam o subjetivo e o objetivo, os indivíduos e a coletividade.

O fotógrafo nos legou imagens da cidade em que viveu que, como um hipertexto, registram situações do cotidiano carioca enquanto explicitam, nos olhares de seus personagens voltados para algum ponto fora do alcance da câmera, a nossa própria condição deslocada e extemporânea de observadores estrangeiros. O olhar atento de seus personagens para aquilo que nunca veremos assinala uma impossibilidade, demarca uma distância que não será suprimida. Ao situar-nos em outra perspectiva, a do tempo presente, entretanto, acena com a possibilidade da navegação em direção a esse passado, uma aproximação consciente de que o desembarque não se dará.

⁹⁵ Marcel Gautherot é um dos agentes construtores da cidade modernista e que tomaram parte na construção do Parque, intérprete que foi do moderno no Brasil. Em termos gerais, através de sua obra como registro e como construção da imagem da arquitetura moderna brasileira a partir da década de 1940, quando chegou ao Brasil. Em sentido estrito, através da série de fotografias que documentam e emprestam unidade à imagem do Parque do Flamengo, objeto de mais de uma série de imagens realizadas entre as décadas de 1960 e 1970.

⁹⁶ INSTITUTO MOREIRA SALLES, Catálogo da Exposição O Brasil de Marcel Gautherot, p. 57.

⁹⁷ A noção do passado como um país estrangeiro é apresentada pelo geógrafo David Lowenthal em LOWENTHAL, D., *The past is a foreign country – Revisited*, 2015.

Como suas fotografias, outras versões “deixadas pelos que registraram, voluntária ou involuntariamente, suas percepções do vivido”, permitem a reconstrução histórica do passado. E podem conduzir a expedições bastante fecundas para a elaboração desse objeto e análise.

A complexidade da tarefa relaciona-se também ao desafio enfrentado por aqueles que pretendem refletir sobre a cidade e seus lugares. Precisam se dispor a saltar muros conceituais, ultrapassar fronteiras entre campos de conhecimento e mesmo alcançar regiões limítrofes, na aventura de compreendê-los. Como sublinha o arquiteto e historiador Adrián Gorelik, devem estar dispostos a percorrer diversos caminhos “em meio à babel de línguas (enfoques, disciplinas, registros narrativos) que todo estudo da cidade deve ao mesmo tempo convocar e conjurar”⁹⁸.

A disposição para encarar as diferenças de escalas presentes na Babel de enfoques conjurados pela cidade remete-nos à passagem *A Lagoa de Lágrimas*, reproduzida como epígrafe deste capítulo, em que a Alice de *Lewis Carroll* encontra-se presa na sala escura onde caiu ao seguir o coelho apressado. A saída, que a levará ao início de sua aventura, apresenta-se por uma porta que revela um lindo jardim prontamente desejado pela menina curiosa. Pode abri-la com uma chave dourada, mas de nada vale o precioso instrumento se a porta é pequena demais para ela. Segue-se uma difícil e corajosa experiência de relação, proporção e transformação em que são testadas algumas variações de escala possíveis para, ao passar pela porta, iniciar sua aventura pelo “mais belo jardim que já se viu”, uma “viagem com estranhas criaturas, bichos, sonhos e anarquia”⁹⁹.

Como na história de Alice pelo país das maravilhas, tendo escolhido o destino, o caminho depende da calibragem das ferramentas e por seu ajuste e domínio será possível descobrir configurações inéditas de um lugar que, pelo menos para a menina, é ao mesmo tempo um jardim e uma viagem de autoconhecimento.

Para o roteiro que se pretende, a chave dourada, a garrafinha com a etiqueta Beba-me¹⁰⁰ e o pequeno bolo mágico de frutas secas comido inteiro, imagens

⁹⁸ Em livre tradução do original: “*em medio de la babel de lenguas (enfoques, disciplinas, registros narrativos) que todo estudio de la ciudad debe al mismo tiempo convocar y conjurar*”. Cf. GORELIK, A.; PEIXOTO, F. A., *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, p. 71.

⁹⁹ CARROLL, L., *Alice no País das Maravilhas*, p. 8.

¹⁰⁰ Bebido num só gole, o misterioso líquido “tinha o gosto misturado de torta de cereja, creme de leite, abacaxi, peru assado, caramelo e torradas quentes com manteiga”. *Ibid.*, p. 18.

curiosas, dão lugar a noções e conceitos que são ferramentas na aventura de desenhá-lo.

Trata-se de escolhê-las e também de calibrá-las, como no jogo de escalas sugerido pelo historiador Jacques Revel em seu livro *Jogos de escalas*, interessado em fazer um balanço, no campo das ciências sociais, das questões que mapearam os debates entre historiadores e antropólogos a partir dos anos 1970. Dentre outros tópicos, Revel identifica as características do que chama de uma “experiência de trabalho”¹⁰¹ que em determinado momento passou a ser um paradigma teórico-metodológico, a abordagem micro analítica nos estudos sociais e culturais.

O autor assinala ser essa abordagem, a microanálise, um movimento descentralizado e reativo a modelos de interpretação que tomavam a ação coletiva como instância englobante impositiva de uma lógica e uma identidade monolítica aos comportamentos dos indivíduos e dos grupos, e destaca:

A originalidade da abordagem micro histórica parece estar em recusar [...] que existiria um contexto unificado, homogêneo, dentro do qual e em função do qual os atores determinariam suas escolhas. Essa recusa pode ser entendida de duas maneiras complementares: como uma lembrança da multiplicidade das experiências e das representações sociais, em parte contraditórias, em todo caso ambíguas, por meio das quais os homens constroem o mundo e suas ações; mas também, na análise como um convite para inverter o procedimento mais habitual para o historiador, aquele que consiste em partir de um contexto global para situar e interpretar seu texto. O que é proposto, ao contrário, é constituir a pluralidade dos contextos que são necessários à compreensão dos comportamentos observados. Reencontramos neste ponto, é claro, o problema das escalas de observação¹⁰².

Ao questionar a premissa de contextos unificados e determinantes da ação dos homens no mundo pela imposição de seus papéis sociais, como camisas de força, a nova perspectiva metodológica adotada deu relevo e foco à dimensão criativa da agência individual, assim como suas contradições e ambiguidades. Para o historiador, representou uma mudança não em sentido de maior acuidade ou detalhamento mas em termos de conteúdo representativo do social e do cultural. A aposta na análise em escala micro social e em sua atitude experimental, para o autor, revela elementos que alteram profundamente os sentidos dos fenômenos históricos:

Mudar as escalas de representação em cartografia não consiste apenas em representar uma realidade constante em tamanho maior ou menor, e sim em transformar o conteúdo da representação. Ou seja, a escolha daquilo que é representável¹⁰³.

¹⁰¹ REVEL, J., *Jogos de escalas*, p. 9.

¹⁰² Ibid., p. 27.

¹⁰³ Ibid., p. 20.

Novos objetos, as múltiplas, contraditórias e ambíguas “representações sociais” pelas quais os homens “constrõem o mundo e suas ações”, apuram novas lentes capazes de captar escolhas e ações relacionadas a diferentes dimensões de racionalidade, de pertencimento e de conflito e também de tempo e espaço. Assume-se assim, afirma Revel, o risco que “a tarefa de explicar a lógica de significação dessas experiências em sua singularidade”¹⁰⁴ implica para o cientista social. Pois o sentido de seu ofício não é mapear excepcionalidades mas compreender os processos sociais:

Fenômenos maciços como o crescimento do Estado, a formação da sociedade industrial e o processo de urbanização podem ser lidos em termos completamente diferentes se tentarmos apreendê-los por intermédio das estratégias individuais, das trajetórias biográficas, individuais ou familiares, dos homens que foram postos diante deles. Eles não se tornam por isso, menos importantes. Mas são construídos de maneira diferente¹⁰⁵.

O desafio do jogo passa a ser interpretar em um particular e circunscrito campo de observação eventos organizados de forma singular que forneçam coordenadas para uma cartografia representativa de processos culturais de determinado espaço e tempo histórico. Ou seja, surge a questão de “saber como articular de maneira rigorosa a relação entre a experiência singular e a ação coletiva”¹⁰⁶. Revel assim coloca a questão que essa “experiência de trabalho” provoca:

Admitamos que, ao limitar o campo de observação, fazemos surgir dados não apenas mais numerosos, mais finos, mas que, além disso, se organizam segundo configurações inéditas e fazem aparecer uma outra cartografia do social. Qual pode ser a representatividade de uma amostra assim circunscrita? Que pode ela nos ensinar que seja generalizável?¹⁰⁷

As perguntas do historiador e os desafios que tal abordagem impõe serão companheiros na leitura dos registros históricos pesquisados e selecionados para a tese. Nesse primeiro capítulo, na leitura de alguns relatos de memória sobre o Parque do Flamengo que, como registros da “multiplicidade das experiências e das representações sociais, em parte contraditórias, em todo caso ambíguas, por meio

¹⁰⁴ Ibid., p. 12.

¹⁰⁵ Ibid., p. 13.

¹⁰⁶ Ibid., p. 11.

¹⁰⁷ Ibid., p. 32.

das quais os homens constroem o mundo e suas ações” permitem erigir um primeiro alicerce na construção do objeto em sua singularidade histórica.

2.2

Tempo de lembrar

Relatos como o do engenheiro Gilberto Morand Paixão que toma como ponto de partida de sua narrativa as lembranças como aluno da Escola Politécnica de Engenharia no ano de 1954 quando foi contratado, como outros colegas de turma,¹⁰⁸ pela Prefeitura do Distrito Federal para integrar a equipe da Superintendência das Obras do Santo Antônio (SOST), vinculada à Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas, quadro técnico integrado à Superintendência de Urbanização e Saneamento (Sursan), quando essa foi criada em 1957 para realizar, dentre outras obras, a urbanização do Aterrado da Glória-Flamengo¹⁰⁹.

Um dos membros atuantes da Sociedade de Engenheiros e Arquitetos do Rio de Janeiro (SEAERJ), associação de classe da engenharia pública municipal, ao longo de sua trajetória profissional, o engenheiro Paixão preocupou-se em arquivar fotografias e material de imprensa sobre os projetos em que atuava. Criou um álbum de fotografias e recortes de jornais e revistas que registram alguns marcos da obra do Parque, utilizado por ele como suporte de memória para organizar e sustentar suas lembranças, dentre elas, a mais recorrente, a sua chegada à SOST no momento dos preparativos para o XXXVIº Congresso Eucarístico Internacional realizado em 1955. Segundo Paixão, a importância política e religiosa do evento, mobilizador de “toda a cidade”, teria sido o motivo da aceleração das obras de desmonte do Santo Antônio e legitimado aos olhos da população o primeiro trecho aterrado da Enseada da Glória, nomeado como a Praça do Congresso¹¹⁰.

Recorda eufórico o ritmo da dupla empreitada – de demolição do morro e de estruturação do aterrado – coordenada pela SOST no período entre 1954 e 1957 e sublinha o que, a seu ver, é uma das particularidades da obra:

¹⁰⁸ Situação semelhante a de vários engenheiros que compuseram os quadros técnicos do funcionalismo público no Brasil.

¹⁰⁹ REIS, J. O., O Rio de Janeiro e seus prefeitos, p. 146.

¹¹⁰ PAIXÃO, G. M., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, jul. 2015.

O Aterro do Flamengo foi uma operação casada com o Morro do Santo Antônio, você não tem um sem o outro, estão intimamente ligados o Santo Antônio com o Aterro. E é uma intervenção com uma diferença em relação às outras, [...] é que ela tem várias finalidades. Por exemplo, entre as vantagens para a cidade trazidas pela demolição do Morro de Santo Antônio está a retirada de um morro inútil porque a maioria dele não era usada para coisa nenhuma¹¹¹.

Católico praticante, fez parte do grupo que acompanhou Dom Helder Camara e a Arquidiocese do Rio de Janeiro em projetos sociais como a Cruzada São Sebastião, a criação do Banco da Providência e a Feira da Providência. O engenheiro assim recorda sua relação com o Parque:

Mas a gente acompanhou, o crescimento de uma criança, a gente vê nascer, o bebê, aí vai crescendo, isso tudo, quando termina a obra, a gente agradece a Deus de ter tido a possibilidade de conviver com toda essa operação de engenharia, de urbanismo, de parte botânica. Foi uma escola de vida extraordinária. Fiquei sete anos nessa... [...] Quantas vezes dormi no Aterro! Não tinha automóvel, era recém-formado, “Como é que eu vou fazer? Vou sair daqui à meia-noite e meia, para ir para minha casa, como?” Dormia na obra, acordava cedinho, era o primeiro engenheiro a chegar. No início, tranquilo. Depois a esposa começou a reclamar. Mas aí, já está tudo feito. É deixar crescer, para ser esse visual que não há quem não goste¹¹².

O engenheiro emociona-se quando volta ao Parque pelas tramas da memória e lembra de seu ângulo preferido, contemplado pelas lentes e veladuras da saudade e dos afetos familiares:

Eu trouxe pessoas que vieram dos Estados Unidos aqui, meu irmão mandou, eu tenho um irmão que mora nos Estados Unidos há 50 anos, nunca mais voltou, mas ele manda os amigos, “Vai lá no Parque do Flamengo”, deu meu telefone, tudo mais. Eles chegavam aqui, e eu fazia o seguinte, eu mostrava o Aterro todo, depois eu levava lá em cima, na cobertura do prédio onde eu trabalho, tem 32 pavimentos.¹¹³ E você lá no terraço vê algo que você nunca imaginou ver. [...] A pessoa sentada não quer ir embora, fica sentada, “Não, deixa mais um pouquinho”. Aí, faz uma pergunta. É, realmente, um cartão postal. Parece até que eu estou fazendo propaganda, né. O produto não é meu, não. [...] A gente não faz um Parque do Flamengo todo ano. Isso [se] faz uma vez na vida, e acabou¹¹⁴.

Semelhante ângulo de visão panorâmica é escolhido pela arquiteta do Departamento de Proteção do IPHAN, Cláudia Girão, em relato de outra natureza e referido a outra temporalidade, texto híbrido entre a abordagem técnica de descrição do Parque, de denúncia das ações que ameaçam a área tombada pelo órgão federal em 1965 e igualmente de caráter imaginativo e pessoal. Conhecedora

¹¹¹ Id. Descrição do projeto do Aterro do Flamengo e das obras executadas, 2005.

¹¹² Id. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 27 ago. 2015.

¹¹³ O Edifício Lineu de Paula Machado, localizado na rua Almirante Barroso 52, construído em 1981 no lugar do antigo edifício do Jockey Club Brasileiro, de cuja construção Gilberto Paixão participou como membro da comissão de obras e onde trabalhou como síndico até 2015.

¹¹⁴ PAIXÃO, G. M., op. cit.

da história da arquitetura moderna brasileira e uma especialista capaz de avaliar criticamente o conjunto urbanístico, borda no texto seu olhar poético ao deter-se na apreciação sensível dos traçados do Parque que desdobra em imagens

[...] da natureza e da paisagem da cidade, sobretudo seu relevo, ondas do mar, flora, fauna e figuras humanas, basta observar, do alto, o trevo de quatro folhas com caule, ramos e raízes formados pelas vias expressas e suas transversais em toda a extensão do Parque. Ou divisar a forma estrelada do Coreto, a estrutura essencial de uma concha na Pista de Danças e de um caracol na Brinquedoteca, o “tubo” das ondas na cobertura do Pavilhão Japonês e a forma serpeante do jardim alongado conhecido como “minhocão”. Ou perceber, ainda, o desenho ondulado da calçada de Copacabana nos caminhos e canteiros dos jardins formais do MAM e do Restaurante; a imagem refletida do Pão de Açúcar no contorno em curvatura do Parque circundando o morro da Viúva; [...] e a própria ondulação da linha costeira da Baía de Guanabara que se enrosca como Enseada da Glória formando outros desenhos associados ao mar – caracol marinho, peixe, onda, barco – e é toda marginada por praias de areias e pedras. As alusões biomórficas estendem-se aos altos postes de iluminação que, à noite, proporcionam o efeito de luar e durante o dia têm sua sombra projetada no solo mostrando sua forma de flor¹¹⁵.

A arquiteta, ativista empenhada na proteção do conjunto urbanístico no episódio das obras realizadas no início dos anos 2000 na Marina da Glória que, na visão dos representantes do órgão, ameaçavam descaracterizar a referida “paisagem preservada” pelo tombamento, entremeia uma divagação lúdica no discurso técnico de especialista ao percorrer formas e imagens que descobre nos traçados que compõem o parque, motivos e padronagens bordadas em um tecido de rara beleza. Imagina formas em uma versão invertida, na perspectiva do olhar de cima para baixo, do jogo de encontrar animais e objetos no movimento vagaroso das nuvens que nos cativa quando olhamos para o céu distraídos do mundo.

Também é com a marca da imaginação poética que um outro jogo é sugerido, aquele de percorrer constelações e jogado ao rés do chão, que inspira o artista tropicalista nos versos de sua canção, quando bem se lembra “da gente sentado ali / na grama do Aterro, sob o céu / observando estrelas / junto à fogueirinha de papel”¹¹⁶. No tempo lembrado pelo músico recém retornado do exílio, sem que fosse possível distrair-se do mundo, “sob o céu” ou “sob o sol” nas imensidões vistas do Aterro, contemplava-se também, seus “hipócritas, disfarçados / rondando ao redor”¹¹⁷.

¹¹⁵ GIRÃO, C., Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil, p. 4.

¹¹⁶ Versos de Não chores mais, composta por Gilberto Gil e lançada em 1979, a partir de letra e música originais do reggae *No woman, no cry*, de Bob Marley, de 1974. Cf. GIL, Gilberto, Não chores mais (No woman, no cry), 1979.

¹¹⁷ Ibid.

Outra especialista com sensibilidade de quem percorre o mundo sob o sol, a botânica e paisagista Cristina Camisão, nascida em Lavras e chegada ao Rio em 1977 onde foi morar em um edifício em Copacabana, compartilha suas recordações do lugar.

Pesquisadora do Jardim Botânico, cuidou de seu Arboreto e trabalhou com a equipe de Burle Marx nos anos 1980. Em 1991, participou da equipe do botânico Luiz Emygdio de Mello Filho no projeto do Inventário Florístico do Parque do Flamengo¹¹⁸. Ao lembrar da equipe, das orientações técnicas e atribuições recebidas do “professor Luiz Emygdio”, dados e análises dos resultados do levantamento realizado e de sua atribuição na avaliação fitossanitária da vegetação, ela conta que

[...] lá no Aterro, cada planta ali tinha uma história. O professor Luiz Emygdio contava uma história de cada árvore. Burle Marx quando ia, era como uma pessoa que ele conhecia, era aquele exemplar, era um indivíduo, e cada espécie tinha a sua história, a sua memória e as suas dificuldades, os seus problemas. Então o jardineiro, o jardineiro que fosse lá, ele falava: “Essa aqui está com um buraco assim, queimaram com vela” ou “Ela está precisando de uma poda, pra dar uma ajuda pra ela, ou de uma adubação”. Assim como eu sei que muitos parques são assim [têm um mapa que registra o desenvolvimento de cada indivíduo vegetal], o parque tinha que ter algo assim. Mas isso é um sonho. Mas é o que ele merece, porque o que ele dá... Ele dá muito mais do que ele recebe¹¹⁹.

Recorda de seus primeiros contatos como frequentadora ainda nos anos 1970:

Eu sempre fui uma pessoa muito rural, então eu procurava ver nos meios de informação aonde eu podia respirar, porque eu morava num apartamento e eu queria me sentir livre. E ali foi um lugar que, a primeira vez que eu fui, com o meu filho bebê, eu me senti livre, pra correr, pra empurrar o carrinho, pra jogar uma bola pequena de brinquedo, ver muitas espécies que eu não conhecia, exóticas. Foi o meu primeiro contato. [...] Depois, fui outras vezes com meus filhos, caminhar, relaxar, soltar pipa, ver o mar mais de pertinho, sem praia, com praia, porque ele tem a parte com pedras que é usada pelos pescadores¹²⁰.

A paisagista relata que a sensação de liberdade veio associada a imagens que o parque avivou:

Foi a paisagem, muito como se fosse a minha floresta em Minas Gerais, o meu mato, só que pertinho do mar. [...] O jardim, o Parque do Flamengo, ele é selvagem, com os troncos de árvores frondosas. Ele tem morros, taludes, movimentos. Então, pra mim, era interessante, um carro passar rápido e ao mesmo tempo eu estar no meio

¹¹⁸ MELLO FILHO, L. E. et al., Inventário Florístico do Parque do Flamengo, 1993.

¹¹⁹ CAMISÃO, C., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 15 mar. 2015.

¹²⁰ Ibid.

de uma mata. E ao mesmo tempo vendo o mar, que encanta quem não nasceu no litoral¹²¹.

O economista Joaquim Levy, ex-ministro da Fazenda e atual diretor financeiro do Banco Mundial, em depoimento escrito para o Instituto Moreira Salles lembra que “foi criado junto com o parque” e habitualmente percorre o local em busca do que, em seu entender, é um dos “tesouros que ele abriga” e que aprendeu a identificar e localizar de cor: suas “árvores extraordinárias.” Afirma:

Se essas árvores e palmeiras deixam de ser uma massa indistinta de folhagem e adquirem identidade dentro de grandes famílias, o parque ganha novas dimensões e a nossa experiência maior profundidade, [...] a nossa vida se expande, fica mais alegre e ganhamos olhos para a riqueza do legado de Burle Marx e Luiz Emygdio¹²².

Para o designer Cláudio Perpétuo, da mesma geração de Levy mas cujas lembranças referem-se a um momento anterior da trajetória do lugar, há outros tesouros guardados no parque de suas memórias. Morador de São Cristóvão, era menino do esporte, da natação e futebol do Clube do Vasco, mas irredutível rubro-negro que resistia aos apelos do avô português e do resto da família cruzmaltina e tricolor. Para falar do parque, detem-se primeiro na lembrança de seu bairro,

Um São Cristóvão familiar, da rua Bela, que ainda não tinha aquele viaduto da Linha Vermelha por cima, então, eram casas com quintais enormes, com passagens de uma rua para a outra que conectavam com vilas, [...]. Era uma coisa encantadora. Eu, criança, indo com a minha mãe, atravessando a rua Bela para ir para a rua do Bonfim, que ficava meio conectada com o Caju; aquilo tinha muita história...¹²³

Cedo descobriu que a “brincadeira estava na rua” onde jogava pelada com os amigos do Colégio Pedro II e da vizinhança, e nas praias da Ilha do Governador e do Leme que frequentava com a família. Aos nove anos, em 1966, lembra que o pai “conseguiu comprar um carrinho, a paixão da vida dele”¹²⁴ e a família passou a frequentar o “aterro” nos finais de semana, destino final do passeio pela cidade a bordo de uma *Vemaguet Belcar Rio*¹²⁵. Em suas lembranças, a ida ao Aterro era um “programão” e só se comparava a assistir a *Grande Vespéral Antártica*, programa de TV de contação de histórias, e às visitas que fazia ao sítio do avô, jardineiro cioso do pomar plantado, na mesma época do plantio dos jardins do Parque, em um

¹²¹ Ibid.

¹²² LEVY, J., *Identidade verde*, 2016.

¹²³ PERPÉTUO, C., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 02 out. 2017.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Modelo de automóvel lançado pela fábrica *DKW-Vemag* em 1965 em homenagem ao Quarto Centenário do Rio de Janeiro.

terreno difícil em Belfort Roxo, na Baixada Fluminense. Sobre isso, o designer registra em detalhes a visão que o marcou:

Olha, o Aterro daquela época, a imagem que ficou era a de um Aterro árido. Um Aterro completamente diferente, muito esburacado, a grama, eram fiapos de grama aqui, ali. Mas a grande visão, a cor seria marrom claro. Uma cor marrom claro, cheio de mudinhas. Eu olhava para a aquilo e não achava bonito. Eu achava: “Mas que lugar esquisito, cheio de arvorezinha pequena”. Me lembrava, então, para a gente fazer uma conexão, um pouco o sítio do meu avô¹²⁶.

A aridez e a vastidão de terra e de mudas de palmeiras ecoavam seu quintal familiar e o trabalho duro do avô e de todos os jardineiros do mundo – “ele fazia milagre com aquele terreno, que era um terreno com uma aparência árida, e que acabou virando uma coisa extremamente fértil”¹²⁷. Conjugam-se às lembranças dos “rala-coco”, cimento áspero que não poupava joelhos e cotovelos de meninos e meninas atraídos para as quadras e campos de jogos, especialmente, de pelada. Misturam-se também à emoção da descoberta empírica dos ventos do mar materializados no voo das pipas-gaivotas feitas de pano, dos aviões de isopor e do giro dos aeromodelos, que encontrava nos passeios pelo Parque. Também é do vento que fala quando lembra do interesse que lhe despertavam os pequenos barcos a vela no tanque de nautimodelismo, motivo de seus desenhos enviados ao programa infantil do Capitão Furacão¹²⁸ e elogiados no ar pelo herói do jovem desenhista:

Eles contaram uma história que era do vento que soprava e pediam “Agora, vocês desenhem, e mandem para a gente”, e eu mandei dez páginas desenhadas com a história [...] E tinha também muito concurso de fazer barcos. Havia muitos pais que gostavam de nautimodelismo e que construíam com seus filhinhos barcos, navios, fragatas [...] Eu ficava louco... Isso despertou na sociedade da época um modismo, então quem podia comprava barco. E colocava onde? Botava lá no Aterro. Porque havia aqueles tanques, ficava todo mundo ali com barquinhos feitos em casa, com barcos simples, com barcos mais sofisticados, com barcos a motor, com barco a controle remoto, com barco a gasolina, eu ficava babando vendo aquele barquinho ir para lá e para cá¹²⁹.

Como morador do Rio, sua memória do Parque é estendida a tempos recentes:

¹²⁶ PERPÉTUO, C., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 02 out. 2017.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ O ator Pietro Mário interpretava o Capitão Furacão, um “velho lobo do mar” que contava histórias relacionadas ao tema dos mares. O programa ao vivo, que estreou com a TV Globo em abril de 1965 e que lançou a atriz Elizangela, contava com o apoio da Marinha do Brasil. Além de apresentar desenhos enviados pelas crianças sobre os temas abordados, promovia passeios de barco e de submarino pela Baía de Guanabara e divulgava as atividades de nautimodelismo no Parque do Flamengo.

¹²⁹ PERPÉTUO, C., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 02 out. 2017.

Uma vez eu fiquei preso em um engarrafamento, não tinha o que fazer eu comecei a olhar para o lado, “Estou no Aterro”. [...] Atravessei um portal que era a minha infância, vendo aquilo ali que parecia o quintal do meu avô se transformar, sei lá, em Shangri-La. Porque quando eu olhei aquela maravilha toda, eu falei “Meu Deus, isso aí era aquilo?” Quando eu passava aqui, eu passava com o meu pai, com a minha mãe do lado dessas mudinhas. E aquilo se transformou em um conjunto de árvores gigantes, belíssimas, cheias de flores, árvores com muitas flores [...] ¹³⁰.

E conclui como quem se refere a uma amizade de longa data:

O Parque contrapõe com generosidade sempre, ele sempre está dando uma mensagem. Tudo de mal que acontece, atropelamento, gritaria, assalto, morte, mas o Parque está ali, sempre generoso, um espaço público, acreditando na gente, com muita fé na gente. Isso me renova ¹³¹.

Criado junto ao Parque como Levy e, como Cláudio, interessado nas condições de vento, o ambientalista Marcio Mendes Pimentel, “nascido e criado” em um dos muitos edifícios que, a partir dos anos 1940, emparedaram a rua São Salvador e, de resto, tantas ruas do bairro do Flamengo e da Zona Sul da cidade, também tece suas lembranças. Para ele e seus amigos, adolescentes nos anos 1960, o Aterro era “um símbolo e uma fronteira de uma outra cidade, uma cidade nova, moderna”, espaço em que circulava “livre, um lugar descampado, desconhecido e desafiante” dos limites de segurança de sua rua residencial de classe média. Era nesse território percebido como “terra sem lei” que ele e sua turma, “uns playboys da Zona Sul”, encontravam com “os caras do Morro Azul, da mesma idade só que muito mais experientes e malandros que a gente. Sabiam de tudo. Com eles, lá naquele descampado, a gente aprendeu a andar no Rio” ¹³². Desafiavam-se em campeonatos de pipas, estas feitas em casa e devidamente preparadas com cerol. Segundo Márcio, a turma da São Salvador, “uns manés pros caras da favela”, perdia quase sempre. As pipas, as peladas jogadas no “rala-coco” dos campos do Parque e também as porradas com que resolviam as desavenças e aprendiam as violentas linguagens da vida urbana carioca ¹³³.

Algumas décadas antes de Marcio, Maria de Souza Gomes, nascida em Leopoldina, cidade da Zona da Mata Mineira, percorreu outros aterros descampados da cidade e também conheceu seus códigos de urbanidade violenta. Moradora do Morro de Santo Antônio – o “morro inútil” na perspectiva que formou o olhar do engenheiro Paixão – desde a década de 1930, faz um retrato de sua vida

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² PIMENTEL, M. M., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, dez. 2015.

¹³³ Ibid.

na favela localizada no Centro da então capital federal. Ela lembra como, ainda menina, ajudava a mãe no dia-a-dia:

É que ela lavava muita roupa... Era um bicão grande, que a gente tinha que ficar na fila para pegar água. E depois tinha uma outra bica lá na subida pela Rua do Lavradio. [...] a gente carregava lenha para ela cozinhar, da Esplanada do Castelo para o morro. Dos prédios, das obras, aqueles pedaços de madeira que eles não estavam usando, eles davam. Às vezes, quando chegava na obra e tinha muita madeira fazia aqueles feixes de lenha e deixava na porta do quartel da polícia, os policiais tomavam conta. Depois a gente ia carregando para o morro. Era só criança que fazia isso. A gente carregava uma lata d'água na cabeça da Rua Evaristo da Veiga até lá em cima do morro, não era fácil, não. Mas é que, a gente criança, está brincando, aí o dia passa. O nosso trabalho era escola e carregar água e lenha¹³⁴.

Aos poucos, no decorrer do relato, as partes do morro demolido são rearrumadas como em um jogo de memória particular, em que lugares e pessoas se dispõem e se correspondem:

Aqui desse lado morava a D. Rosa, a Grega, D. Maria... Porque esse lado aqui era diferente do de lá, porque desse lado aqui, que subia a escada, tinha uma baixada que era o campo da Polícia Especial. Quando tinha festa, as crianças iam todas para lá. Eles davam pra gente doce, guaraná, já viu como é criança. [...] Quando a gente subia aqui desse lado, no Largo da Carioca, tinha um lugar que tinha um pé de jaqueira grande, ali chamava Jaqueira. Aí perguntava: “Cadê Fulano e Sicrano? Lá na Jaqueira!” [...] Aí fizeram uma ponte para atravessar para lá. O pessoal falava, “Ah, o pessoal que mora na ponte”. Depois tinha um outro acima de onde eu morava, era Terreiro Grande. E tinha o outro lado, quase chegando na linha do bonde de Santa Teresa, era um negócio lá de Tiro ao Alvo¹³⁵.

Dos momentos de descanso, recorda os programas que fazia quando já moça,

A gente vinha passear na Praça da República. Ah, o nome do café em frente ao Carlos Gomes era Palheta. Ficava cheio de artistas. A gente descia do morro para ver artistas. Blecaute, a gente gostava dele, que ele não saía dali. Grande Otelo. [...] Aí juntava aquele um monte de artistas. A gente ia para lá ver os artistas. Às vezes a gente ia no Teatro Recreio. Eu já assisti muita peça com aquela que era desbocada... Dercy Gonçalves¹³⁶.

Conhece o Parque do Flamengo e desconversa sobre ele em suas lembranças de moradora do Centro Rio. Segundo ela, nunca pisou lá. Um lugar silenciado em suas memórias da cidade. Sua família e o morro foram removidos para dar lugar a outra topografia. Sobre o Santo Antônio ela afirma, repetindo o argumento utilizado

¹³⁴ GOMES, M. S., Entrevista concedida ao professor Rafael Gonçalves (Departamento de Serviço Social da PUC-Rio), ago. 2016.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

para tira-la de lá: “era uma coisa que não podia existir. Foi mudando, né, o progresso...”¹³⁷.

A demolição compõe com outras cenas sua memória de um espaço urbano instável, que, na lembrança de Maria, possui o sinal negativo dos códigos violentos da urbanidade vivenciada pelas populações pobres cariocas. Do alto da favela expandida e adensada, como tantas outras, pelos fluxos migratórios das zonas rurais do Sudeste e de outras regiões esvaziadas economicamente durante o século XX, testemunhou o fim da Segunda Guerra Mundial, “Eu vi, é do meu tempo, do alto do morro, quando acabou a guerra. A gente via, lá por esse lado, os soldados chegando, que passavam na Rua Uruguaiana”¹³⁸, assim como testemunhou outros aterrados e as transformações que se seguiam a eles no Centro da cidade:

A Esplanada do Castelo era tudo assim... Estava tudo em obra, tanto que eu carregava lenha da Esplanada do Castelo. Aquelas obras todas da Esplanada eu conheci como começou. A Rua do México, por ali. Era tudo vazio, terrenos que estavam lá desocupados, começaram a construir. Foi enchendo, a cidade foi enchendo...¹³⁹

Sobre o destino de sua casa e de toda a favela removida do Santo Antônio, desaparecido na dinâmica das demolições e dos vazios da região central da cidade que “foi enchendo...”¹⁴⁰, Maria incorpora e ao mesmo tempo trai o argumento utilizado na época pelos engenheiros, agentes da prefeitura que, segundo ela, “iam nas casas explicando o porquê que o morro tinha que sair, porque não era possível um morro no centro da cidade. Era o único que tinha no centro da cidade, já pensou?”¹⁴¹

De seu ponto de vista, refere-se a algo semelhante ao que o crítico literário Andreas Huyssen afirma sobre o poder da “paisagem urbana” de, ao mesmo tempo, “esconder e revelar a história da cidade”¹⁴² ao relatar o que enxerga ao ver o Parque do Flamengo:

É, eu passo lá e vejo, “Aqui está a terra de onde a gente morou”. Aquilo lá é grande. Mas aqui o morro era bem alto. Saiu muito caminhão, até ficar planozinho, aqui.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Esse comentário foi feito pelo crítico no curso *Culturas do Passado-Presente – modernismos, artes visuais e políticas da memória*, realizado no Museu de Arte do Rio entre 20 a 22 de maio de 2014, no Rio de Janeiro. Cf. HUYSEN, Andreas, *Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, políticas da memória*, 2014.

Dava para aterrar aquilo tudo lá, mesmo. Tudo era barro vermelho. [...] O Aterro do Flamengo é o barro todinho do Morro¹⁴³.

De forma discreta, lembra a princípio conformada, mas ao fim, subverte o tempo lembrado ao arriscar uma outra utopia, um outro final para a história do morro e para a sua própria história: “[...] pena que acabou. Mas aqui no centro da cidade, também, não podia ser. A gente tem que compreender o progresso. Mas ia ser bonito, isso aqui, um morro enorme aqui”¹⁴⁴.

Tendo chegado algumas décadas depois, outra Maria deparou-se com o Aterro a mostrar-lhe outra cidade e suas linguagens de estranhas gramáticas. Ela é conhecida por uma fotografia somente, em que aparece estendendo um varal de roupas nos gramados do Parque tendo ao fundo o Palácio Monroe e os arranha-céus da Cinelândia.



Figura 2.1 - D. Maria de Lurdes estende roupas em um varal no Aterro do Flamengo. 28/12/1971. Fotógrafo Rubens/CPDoc JB.

A foto foi publicada na capa do Jornal do Brasil acima do breve relato que assim resume sua biografia:

Maria de Lurdes Peres, baiana de nascimento mas cidadã do mundo por opção, fez do Aterro do Flamengo a sua imensa e verdejante casa, depois que os ladrões, na Bahia, invadiram a antiga casa convencional e levaram todas as suas convenções, [...]. Libertada das preocupações – a não ser de viver sem preocupações – Dona

¹⁴³ GOMES, M. S., op. cit.

¹⁴⁴ Ibid.

Maria de Lurdes veio para o Rio de Janeiro e se estabeleceu nas proximidades do Museu de Arte Moderna, onde entre uma e outra tarefa caseira – como lavar roupas e pendura-las na corda – experimenta uma sensação de liberdade que já deixou de ser simples aspiração para se tornar um estado de espírito¹⁴⁵.

O texto da pequena nota é marcado por um tom que conjuga censura, preconceito e ironia a respeito da situação que, sem dúvida, surpreendeu o reporter e o motivou a anotar o inusitado da cena, ao mesmo tempo em que o atraiu para entrevistar a estranha personagem tornando-a objeto de seu sarcasmo. Não se pode conferir o tanto de ficção presente na pequena nota. Mas essa Maria, como tantos outros migrantes chegados à Cidade Maravilhosa, encarava, faminta e atarefada como a Graúna do cartunista Henfil, os desencantos do Sul Maravilha¹⁴⁶. Sem saber muito sobre o lugar que escolhera para montar seus varais e estender a roupa que também lavara por ali, talvez identificasse algo familiar naquela terra descampada e aberta à beira-mar. Seu gesto e a cena indicam que esse lugar escolhido ou apenas encontrado lhe pareceu seguro a ponto de toma-lo como uma nova casa a ocupar o lugar daquela outra perdida em suas lembranças. A partir de uma sensação de liberdade ou de um estado de loucura, Maria de Lurdes encontrou um lugar que a fez tomar posse de sua cidade-casa “imensa e verdejante”.

2.3

Essas gentes da cidade

Retorna-se aqui à pergunta de Revel, sobre qual seria a representatividade de tais registros de experiências individuais e singulares. Para uma resposta, pode-se valer do caminho indicado pelo próprio historiador ao sublinhar o caráter experimental da abordagem que valoriza as versões individuais e que permite pensar em diferentes possibilidades de representatividade. Talvez a reflexão seja enriquecida ao se examinar uma das trilhas que, segundo Lowenthal, acessam o passado, a trilha da memória que, por diferentes arranjos constrói esses relatos. Uma

¹⁴⁵ Cf. JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, edição 226, 29 dez. 1971. Capa.

¹⁴⁶ O personagem Graúna e a expressão Sul Maravilha foram criados por Henfil, cartunista de jornais como O Pasquim e Jornal do Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, e aludem à realidade e ao imaginário social de gerações de migrantes que, expulsos pela miséria, fome e seca das regiões Norte e Nordeste e atraídos pela propaganda da política desenvolvimentista idealizavam as grandes cidades do Sudeste como destinos de fartura e prosperidade.

noção de memória que seja operante para este particular e circunscrito campo de observação, como a desenvolvida pelo antropólogo Gilberto Velho em suas reflexões sobre as sociedades urbanas contemporâneas.

Como visto, seguindo as proposições de Simmel a respeito da vida metropolitana esta é entendida por Velho como uma experiência heterogênea e complexa em que florescem ideologias individualistas que “fixam o indivíduo socialmente significativo como valor básico da cultura”¹⁴⁷. Nesse contexto, o autor identifica a coexistência entre formas de sociabilidade tradicionais e modernas em relações contraditórias e muitas vezes conflituosas. Retoma a questão dos papéis sociais abordada por Revel ao sublinhar o individualismo como medida de valor social nas sociedades contemporâneas e sua relação com dimensões de pertencimento tradicionais:

Se por um lado, as ideologias individualistas marcam o advento do indivíduo-sujeito, por outro lado expressam a fragmentação de domínios que sucede a uma ordem tradicional hipoteticamente mais integrada. Na realidade são as duas faces da mesma moeda. As possíveis unidades englobantes, “encompassadoras” – nação, linhagem, família, partido, igreja – variam em seu maior e menor vínculo com os dois modelos polares – o da tradição e o da modernidade. De qualquer forma, à medida que o indivíduo se destaca e é cada vez mais sujeito, muda o caráter de sua relação com as instituições preexistentes [...]. Enfim, existe um campo de possibilidades que, se não é exclusivo, é bastante típico desta sociedade, aparecendo fortemente solidário com o desenvolvimento de ideologias individualistas¹⁴⁸.

O antropólogo refere-se à existência e à percepção de diferentes visões de mundo e estilos de vida como características da modernidade e motivos para que a reflexão sobre a diferença e a identidade ganhem relevância nas esferas científica e política¹⁴⁹. Velho salienta a importância, na modernidade, da biografia como trajetória em que a memória e o projeto estabelecem uma relação dialética e necessária para a constituição das identidades dos sujeitos históricos individuais e coletivos. Nesse contexto, diferentemente de sociedades tradicionais, holísticas, a memória socialmente significativa não é a da unidade “encompassadora” mas sim a do indivíduo e sua biografia¹⁵⁰. Para Velho, “a memória é fragmentada e o sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado assim é descontínuo”¹⁵¹. Segundo o autor,

¹⁴⁷ VELHO, G., Projeto e metamorfose, p. 99.

¹⁴⁸ Ibid., p. 97.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., p. 98.

¹⁵¹ Ibid., p. 103.

memória e projeto dão sentido à identidade e à trajetória biográfica dos sujeitos na medida em que “a consistência e o significado do passado e da memória [por si desarticulados e fragmentados] articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre diferentes momentos e situações”¹⁵².

Entendido como uma dimensão de conexão entre indivíduo e coletividade, para o antropólogo, o projeto somente se realiza no mundo da intersubjetividade e é “o instrumento de negociação da realidade [do sujeito] com outros atores, indivíduos ou coletividades” e longe de ser uma abstração racional, é “uma deliberação consciente a partir do campo de possibilidades em que está inserido esse sujeito”¹⁵³.

Nesse sentido, memórias e projetos são noções úteis para se compreender a dinâmica histórica como um processo não linear, como resultado de negociações entre os atores que, direta ou indiretamente envolvidos, expressam suas visões de mundo. Por sua vez, essas visões não são unívocas, estáveis ou coerentes. Expressam um “repertório de papéis sociais” desempenhados pelo indivíduo que pressupõe sua mobilidade em um “campo de possibilidades”, entre distintos planos e níveis de realidade socialmente construídos. Nas palavras de Velho, um “potencial de metamorfose” desses agentes sociais que “possibilita, através do acionamento de códigos associados a contextos e domínios específicos, que estes indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos [assim como suas memórias e projetos]”¹⁵⁴.

Por essa perspectiva, tal como na proposição de Revel, ao sublinhar a “multiplicidade das experiências e das representações sociais, em parte contraditórias, em todo caso ambíguas, por meio das quais os homens constroem o mundo e suas ações,” a ênfase é dada à agência dos indivíduos-sujeitos que, inseridos em um campo de possibilidades, são capazes de construir e reconstruir suas identidades, memórias e projetos em função das móveis redes de relações intersubjetivas a que pertencem simultaneamente e no decorrer de sua trajetória biográfica.

Narrativas biográficas são, assim, construções feitas e refeitas que articulam de forma dinâmica identidades, memórias e projetos de indivíduos-sujeitos e das

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid., p. 29.

coletividades dentro das quais os primeiros constroem continuamente seu “repertório de papéis sociais” em um “campo de possibilidades”, entre distintos níveis de realidade social. São representativas dos processos sociais porque arcabouço, “fiel e móvel”¹⁵⁵, das identidades individuais pelas quais a dimensão do coletivo e do social pode ser apreendida e compreendida. São elas que organizam e dão sentido e escala às vivências que situam os sujeitos na história. Oferecem, assim, diferentes camadas de leitura.

Os relatos, organizados a partir de distintos pontos de vista, permitem identificar, por exemplo, coordenadas espaciais, temporais e sociais que os situam em relação a transformações, descontinuidades e permanências nas formas materiais e imateriais da cidade. Como formas de apropriação e particularização dos campos de possibilidades que se apresentam a eles, produzem registros, perspectivas e periodizações singulares dos processos culturais urbanos de que tomam parte.

Nesse sentido, a partir de alguns relatos é possível sublinhar intensidades e amplitudes das reformas urbanas promovidas no Rio de Janeiro no século passado a que o Parque aparece relacionado, seja pelo sinal positivo, seja pelo negativo. Entre as décadas de 1930 e 1960 ocupam lugar central e contundente nas lembranças de Maria de Souza a partir de seu posto de observação privilegiado em termos visuais e que, por fim, foi literalmente demolido pelo fervor reformista dos administradores da cidade.

A partir dos anos 1950 até os anos 1980, as reformas encompassam também a vida pessoal e profissional do engenheiro Gilberto Paixão que imerso em sucessivos canteiros de obras entre o Centro e a Zona Sul da cidade fez a partir deles seu projeto biográfico, nos termos de Velho, em função do qual construiu sua identidade e sua memória, uma trajetória pessoal e profissional como engenheiro da Prefeitura do Distrito Federal e do Estado da Guanabara e sobre a cidade que ajudou a remodelar. Apresenta um relato que se relaciona ao de Maria de Souza em favor da riqueza e densidade que as trajetórias biográficas fornecem à história. Jovens da mesma geração, ambos circularam pelas ruas e praças do Centro a pé e de bonde e, se compartilharam seus espaços públicos, não poderiam ter vivido

¹⁵⁵ Para lembrar a breve e certa observação a respeito da memória feita por outro especialista, o historiador Jacques Le Goff. Cf. LE GOFF, J., *Memória*, p. 46.

experiências urbanas mais distintas entre si – como moça favelada moradora do Morro de Santo Antônio e como rapaz de classe média tijucana estudante da Escola Politécnica, no Largo de São Francisco.

Se partilhavam memórias e imaginários ativados por uma toponímia guardada de cor que nomeava, designava e relacionava, por exemplo, os vizinhos Morro de Santo Antônio e o Largo de São Francisco, em meados dos anos 1950, tomaram parte de um processo histórico que influenciou suas vidas. De diferentes maneiras, em cada uma das trajetórias, reelaboraram-se projetos, “o instrumento de negociação da realidade” com a coletividade, e por isso, rearticularam-se a “consistência e o significado do passado e da memória” e, assim, suas identidades.

Hoje, o experiente engenheiro instado por um convite a palestrar ou por um roteiro de entrevista – mais uma entre tantas que já fez – a lembrar de sua vida profissional, dos meandros da técnica e das obras municipais, relembra seu próprio roteiro biográfico e o ajusta uma outra vez às questões e demandas do tempo presente, de forma a ratificar o morro como algo “inútil” e sua retirada como “vantagem” para a cidade¹⁵⁶. Hoje a senhora Maria é para seus ouvintes, a narradora de um tempo e um lugar desaparecidos reconstruídos de cor por seus referenciais espaciais, pela memória “da terra onde a gente morou” que vem junto com a de sua família, dos amigos, da vizinhança e de sua própria juventude, que a autoriza a sonhar e lembrar da beleza de seu morro, a despeito das “mudanças” anunciadas por mensageiros do “progresso” como Paixão.

Presente em outros relatos e registros – como no artigo da arquiteta Cláudia Girão motivado pela polêmica em torno da construção da Marina da Glória, assim como na fotografia que eterniza Maria de Lourdes nas páginas da imprensa em que aparece como cenário de fundo o Palácio Monroe pouco antes de sua demolição – esse vetor de continuidade da dinâmica de demolições e construções, reformas e apagamentos no Centro do Rio, é um fator relevante que sublinha a dinamicidade e instabilidade da morfologia urbana, sobre o que, por outras perspectivas, se atribuiria permanência espacial e temporal.

¹⁵⁶ Em boa parte das entrevistas feitas em 2015 com os engenheiros vinculados à SEAERJ, há uma ênfase acentuada no que teria sido uma idade de ouro da engenharia pública carioca e fluminense e na importância da SURSAN, de seu Plano de Obras e de seus processos técnicos e administrativos para o desenvolvimento da cidade. Um contraponto especialmente destacado às decisões “autoritárias” e “unilaterais” da gestão municipal do então prefeito Eduardo Paes que, naquele momento, realizava o desmonte de parte das estruturas erguidas nos anos 1960 e 1970, por exemplo, a demolição “descabida” e “equivocada” da Via Perimetral.

O Parque, por sua vez, projeta-se em singular diacronia, em fases de formação vinculadas às trajetórias biográficas que o acompanharam. Um espaço em contínua transformação, como são as vidas forjadas entre identidades e diferenças. Descampado árido percorrido a trabalho ou por lazer, ou observado à distância, sua transformação é testemunhada por quem “cresceu junto”, cariocas de nascimento ou recém-chegados moradores dos bairros de Zona Sul vizinhos ao parque – os ex-ministros Gilberto Gil e Joaquim Levy e o ambientalista Márcio Pimentel – e daqueles bairros mais distantes, por exemplo, o São Cristóvão do desenhista Cláudio Perpétuo. No decorrer dos anos, o lugar transforma-se e é percebido pelos antigos e novos moradores como “o meu mato”, pelos bosques de “árvores extraordinárias”, pelos jardins-constelações de bichos marinhos, pelos gramados de uma “imensa e verdejante casa”.

Também pode-se verificar continuidades e descontinuidades nas atrações de lazer oferecidas pelo parque. Muitas transformações são vestígios de um tempo, modas e práticas culturais de lazer e esporte do momento de sua criação, como o nautimodelismo. Mas outras atividades permaneceram, como os usos intensos de áreas esportivas e de *playgrounds* infantis, em especial das quadras de futebol, referidas por Marcio e Cláudio, ambos assíduos frequentadores, assim como para Cristina Camisão referindo-se ao prazer de jogar bola com os filhos pequenos.

Em parte, as mudanças relacionam-se também ao crescimento da cobertura vegetal que passou a oferecer outras atrações, anteriormente inviáveis sem ela. Em parte, obedecem às mudanças em padrões culturais, em especial, o surgimento ou recrudescimento daqueles relacionados aos temas da ecologia e meio ambiente, que revalorizaram a relação com a natureza para os quais o Parque foi um espaço catalizador em seus objetivos de aprendizado e formação cidadã. De certo, valores culturais por que se relacionam as coletividades e determinados grupos sociais entre si.

Como exemplo, Cláudio e Márcio lembram da popularidade alcançada pelas atividades promovidas pelas Forças Armadas na área do Parque, em especial, eventos de aeromodelismo e de nautimodelismo e atividades aquáticas na praia. Divulgada no local, na imprensa e por programas de televisão, como o referido Capitão Furacão e ainda o Capitão Asa, a programação incluía apresentações,

campeonatos, desfiles e até passeios de barco e submarinos pela Baía de Guanabara¹⁵⁷.

Nas recordações de infância de ambos, os barcos, submarinos e aviões, eram parte do fascínio que as Forças Armadas exerciam sobre a juventude, relacionado ao discurso e à propaganda nacionalistas de progresso científico e tecnológico. Márcio, aos sessenta anos ainda um jovem idealista, sublinha que “isso foi mudando” e sua percepção é a de um afastamento crescente. Sua observação assinala uma inflexão acentuada, como parte do fechamento político, a partir do final da década de 1960. Essa identificação, para o ambientalista e para o designer, já não existia nos anos 1970, por tudo o que a década trouxe de novo em termos de fase de vida para os dois jovens cariocas e em termos políticos para as instituições e para toda a sociedade.

Diante das transformações apontadas, é possível, igualmente, traçar uma linha de continuidade em duas das trajetórias esboçadas nos relatos de memória. Uma linha que liga duas Marias e, sem retirar-lhes a espontaneidade e a riqueza das narrativas biográficas, as aproxima como sujeitos a quem o direito à cidade foi negado. Maria de Souza, migrante da Zona da Mata, acompanhou do Santo Antonio a cidade “ir enchendo” enquanto assistiu à retirada das populações pobres, em parte faveladas das áreas centrais do Rio, até chegar a vez de sua própria casa. A partir daí, mudou-se com a família várias vezes para localidades nos subúrbios até fixar-se em Parada de Lucas, onde continua a viver os efeitos diretos da violência urbana.

Como a migrante nordestina Maria de Lurdes, chegada décadas mais tarde e instalada não se sabe desde quando nem por quanto tempo no Parque, Maria de Souza encarna e reconfigura em sua trajetória biográfica aquilo que é uma marca da cultura carioca e uma trágica permanência em sua geografia e história, as paisagens da exclusão social, da informalidade e da ilegalidade. Apesar de relatadas de formas distintas, as duas trajetórias aproximam-se ao ecoarem aquilo que assinala a historiadora Brodwyn Fischer ser a identidade das classes pobres cariocas. Em grande parte dos aspectos, grupos heterogêneos identificam-se por um estado de exclusão e de privação dos direitos de cidadania urbana e dos espaços ordenados

¹⁵⁷ Ver o depoimento da atriz Elizângela para o Memória Globo, sobre o referido programa. Cf. CAPITÃO Furacão, Produção: Memória Globo, [2000].

por esses direitos. São a outra face do fervor reformista e, como este, igualmente transformadora da morfologia urbana:

O choque entre *ilhas de urbanidade* cuidadosamente regulamentadas e uma crescente extensão de paisagens improvisadas começou a se intensificar [a partir dos anos 1920]. As autoridades federais e municipais assumiram poderes cada vez mais centralizados para regular a saúde pública, construir obras públicas, estabelecer padrões municipais de construção e distribuir ou subcontratar uma crescente gama de serviços públicos. Ao mesmo tempo, a população pobre, em sua heterogeneidade, se encontrava excluída dessas visões modernizadoras, encontrando-se privadas de recursos públicos e sendo obrigadas a criar seu próprio mundo urbano nos subúrbios, pântanos, colinas e quintais da “cidade civilizada”¹⁵⁸.

Essas “paisagens improvisadas” entre “ilhas de urbanidade” explodem noções sedimentadas de espacialidades e temporalidades lineares, uniformes, totalizantes e evolutivas, que as noções de modernização, urbanização, progresso e desenvolvimento buscam criar por símbolos materiais e imateriais. Explicitam-se como antíteses à urbanidade prescrita pelos agentes urbanistas de então, empuxos causados pelas intervenções insulares do poder público, encarnadas nas vivências das duas mulheres, no imprevisto de suas moradias rudimentares entre palacetes e arranha-céus, improvisadas com os restos sobrados e catados das construções que se erguiam sobre os novos aterros e jardins da cidade. No imprevisto de seus varais, latas d’água e lampiões de querosene entre sinais e postes iluminados, na dureza dos feixes de lenha carregados por picadas íngremes entre as artérias que irrigavam com concreto e asfalto a cidade onde brotavam viadutos, autopistas expressas e automóveis velozes.

Os relatos dessas “gentes da cidade” permitem ver que as trajetórias individuais atravessam e são atravessadas pela história da cidade e que, em cada um deles, essa trama se configura de um jeito diferente e complementar. Trata-se ao fim de uma cidade estilhaçada em um mosaico de memórias.

De volta aos relatos, esses são representativos de processos culturais sob um outro aspecto, a seguir mais uma vez as proposições de Gilberto Velho.

¹⁵⁸ Em livre tradução do texto original: “...the clash between islands of carefully regulated urbanity and a growing expanse of improvised cityscape had begin to intensify. Federal and municipal authorities had assumed increasingly centralized powers to regulate public health, construct public works, set municipal building standards, and distribute or subcontract a growing array of public services. At the same time, the city’s heterogeneous poor population had found themselves mostly left out of these authorities’ modernizing visions, deprived of public resources, and obliged to create their own urban world in the suburbs, swamps, hills, and backyards of the “civilized” city”. Cf. FISCHER, B., *A Poverty of Rights*, p. 17.

As narrativas diferem entre si quanto aos autores, seu gênero, geração, profissão, origem geográfica e lugar social, quanto à relação estabelecida entre as trajetórias biográficas e o parque pelo qual passaram e que buscam fixar, quanto à relação entre o tempo lembrado e o da lembrança, quanto ao tipo e também às condições da narrativa. Portadores de visões de mundo únicas, indivíduos-sujeitos aproximam-se como sujeitos narradores. Ao se considerar que toda narrativa é construção, uma versão do vivido recriado no tempo da lembrança em função do projeto sempre rearticulado coletivamente, e que em distintos graus assume a marca autobiográfica, os sujeitos assemelham-se entre si como autores de suas vivências lembradas. À semelhança de Velho, lembra Lowenthal que

Toda memória transmuta experiência, destila o passado em vez de simplesmente refleti-lo. Recordamos apenas uma pequena fração do que nos foi impingido, muito menos do que o mundo exibiu. E à luz de novas memórias e necessidades presentes, selecionamos e retrabalhamos o que foi inicialmente lembrado¹⁵⁹.

Se nesse processo de transmutação do passado por seus sujeitos em constante metamorfose a dimensão social da memória é focada por tantos especialistas, historiadores, geógrafos, antropólogos e representantes de outros campos das ciências sociais, essa, no entanto, não esgota a reflexão sobre o tema. É o próprio Gilberto Velho que assinala um duplo pertencimento das narrativas de memória:

Ao valorizar os processos conscientes de escolha, de opção, não pretendo negar a importância dos mecanismos inconscientes, estudados pela psicanálise. Obviamente há pontes e vínculos entre esses dois mundos. [...] enfatizar a dimensão da ação social não significa desconhecer que as circunstâncias e o campo de possibilidade de onde brotam projetos estão profundamente afetados por uma dimensão irracional e não-consciente¹⁶⁰.

Nesse sentido, pela insígnia da subjetividade, os relatos aproximam-se como registros da dimensão humana da arquitetura e da cidade, ambas apropriadas e pulverizadas ao limite na escala de suas vidas e lembranças. E encarnam um equilíbrio instável entre distanciamento reflexivo e o envolvimento emocional e sensorial que os filtros da memória e as dinâmicas culturais produzem. Mesmo em relatos que miram uma objetividade de especialista, estão presentes, em maior ou menor grau, distrações inconscientes aguçadas pelas emoções. Na lembrança e no esquecimento, nas distâncias movediças da memória o parque é destilado em imagens de afeto, território único e particular para cada um que o percorreu.

¹⁵⁹ LOWENTHAL, D., *The past is a foreign country – Revisited*, p. 309.

¹⁶⁰ VELHO, G., *Projeto e metamorfose*, p. 104.

Nos relatos registrados, o parque torna-se campo de descobertas de tesouros da “natureza e da paisagem da cidade”, uma fuga brincante na constelação de formas arquitetônicas, em cada uma de suas “árvores extraordinárias”, cada uma um indivíduo a merecer a lembrança, o cuidado e o amor de quem a plantou, ou no bosque que enraíza na metrópole cidades invisíveis ou distantes no espaço e no tempo. Um “Shangri-La” generoso, que “sempre acredita na gente”.

É território de descoberta do mar, do céu e do vento, assim como do próprio talento artístico capaz de desenhá-los em forma de velas brancas, aviões e gaivotas de pano. De descoberta do trabalho do jardineiro que transforma a aridez do barro em terra fértil de frutos e flores.

É lugar de saudades e de fé, de retorno e de reencontros, do afeto em acolhimento familiar, dos primeiros passos dos filhos, o pomar do avô ou a “minha floresta, o meu mato” crescido em uma nova e estranha cidade. É uma casa, para aqueles que não podiam retornar ao lar que estava longe, ao lar que já não existia. É também lugar em que se originou, de uma brincadeira infantil, um projeto profissional e, de um projeto profissional, um envolvimento pessoal. Um marco biográfico referido a cada depoimento de memória como algo que “só se faz uma vez na vida, e acabou”.

Transforma-se em espaço da liberdade, da falta de liberdade, de todos os riscos, embates e limites ultrapassados no enfrentamento do desconhecido e violento ambiente urbano. Onde se pode “respirar” na companhia dos filhos e onde se prende a respiração entre os “disfarçados rondando ao redor”. Transmuta-se também em deserto e fronteira em termos espaciais e sociais da cidade que aparta, restringe e exclui, um estranho campo verdejante que liberta ou, seu reverso, vista árida que expõe o horizonte marítimo e esconde o passado urbano, um lugar feito de barro e ruínas de casas, vidas e sonhos.

Campo de possibilidades reconfigurado nas memórias e projetos que entrelaçam individualidades e coletividades, um lugar mapeado em sua escala humana e de afeto. É repetido por urbanistas que “a dimensão humana e amorosa que preenche as cidades é mais difícil de ser definida nos planos urbanos por ser particular e subjetiva, [...] mas ela é uma chave para melhores cidades e para o próprio desenvolvimento do urbanismo”¹⁶¹.

¹⁶¹ FAJARDO, W., A escala humana, O Globo, edição 30.749, 14 out. 2017, p. 10.

Diante dos relatos, a observação do urbanista ganha relevo quando se atenta para a centralidade da dimensão pública e social na definição dos programas e referências teórico-filosóficas da arquitetura e do urbanismo tal como esses campos de saber e de práticas se definiram no século XX. Seus temas e objetos não foram os sujeitos individuais e suas demandas específicas, mas sim a dimensão pública e social da cidade e suas coletividades, a dimensão da sociedade e da cultura, mesmo quando se ocuparam de projetos privados ou se embrenharam em labirintos estatais esquecendo os objetivos professados.

Ainda, a escala humana e amorosa, a dimensão do particular, do subjetivo da arquitetura e do urbanismo não deixa esquecer que não há uma resposta única para a compreensão das dinâmicas culturais urbanas, das formas que assumem e demandas que apresentam. Como desafio, essa tensão dialética deveria constar no horizonte de planejamento e ação técnica política e artística desses campos que, ligados às ciências exatas, orientam-se por questões das ciências sociais, das humanidades e das artes.

As narrativas são, assim, representativas igualmente no sentido de registrarem a especificidade do Parque que, sendo um espaço público e coletivo, ativa também a dimensão do afeto e da escala humana e individual.

Como sugerem seus caminhos longos, entrecruzados e sinuosos sem começo nem fim, o percurso de seu reconhecimento como artefato cultural desdobra-se por trilhas e atalhos nem sempre encontrados pelos instrumentos precisos que tão bem nos guiam na retidão das autopistas da abstração e da racionalidade científica. E podem transformam-se em labirintos incomunicáveis caso sejam guias soberanos as miragens e ecos da memória, seus afetos e imaginações que habitam em nós. Talvez a viagem seja mais proveitosa para os que renunciam à alternativa entre razão e emoção e arriscam-se a encompassar essas duas claves do pensamento e da linguagem na reconstrução a que se propõem.

2.4

Dos jardins em que se acredita

De volta à Alice, a imagem do “mais belo jardim que já se viu” contemplada pela menina através da estreita abertura na parede dá a senha e justifica sua partida,

mas está inacessível para os que não se arriscam a mudar e experimentar. O sentido, a escala e o roteiro da viagem decorrem de sua disposição em se transformar, em fazer perguntas e ouvir as respostas surpreendentes que traz em si própria. E, ensina Alice em sua jornada, a lógica de perguntas e respostas pode compor um roteiro de muitos pontos desalinhados que, no entanto, assinalam e conectam entre si os encontros que nos levam adiante.

A viagem será mais proveitosa ao se considerar que o lugar a ser visitado e investigado é um jardim como o “mais belo jardim” que transformou Alice através da jornada de autoconhecimento para a qual a convocou. A narrativa e a jornada da menina configuram esse seu jardim como um lugar aberto às suas projeções e que, por sua vez, provoca sua transformação.

Esse não é apenas um lugar de passagem e da cotidianidade, para usar a caracterização utilizada pelo filósofo italiano Rosário Assunto em referência aos espaços das metrópoles do século XX que, para o autor, estimulam apenas experiências efêmeras e superficiais.

Assunto analisa textos de diferentes tradições literárias em sua reflexão filosófica sobre a “ideia de jardim”¹⁶² presente em diversos imaginários desde a Antiguidade, e recorre aos escritos poéticos, em especial à poesia de Rainer Maria Rilke, como sua expressão na modernidade europeia do início do século XX:

Se há um poeta com cuja ajuda nós podemos subtrair a teorização sobre o jardim do círculo fechado em que nos moveremos se, da experiência diária com suas contradições, não alcançarmos o ser sobre o qual se funda a experiência conciliando em si mesma a multiplicidade de seus distintos modos de aparecer, este poeta é, sem dúvida, Rilke [...] que poetizou os jardins como lugares em que se acredita. “*Das sind die Gärten an die ich glaube.*”, “estes são os jardins em que eu acredito” [...] e que no grupo de epígrafes de *Poemas de Juventude*, introduz um poema que havia escrito enquanto viajava para a Toscana, “Meninos, vocês parecem os jardins em uma tarde de abril, são tantos e todos sem objetivo, os caminhos da Primavera”¹⁶³.

¹⁶² O filósofo analisa o tema nos artigos que compõem o livro *Ontologia y teleología del jardín*, de 1988.

¹⁶³ Em livre tradução do original: “*si existe un poeta con cuya ayuda podemos sustraer el teorizar sobre el jardín del círculo cerrado en el que nos moveremos si, a partir de la experiencia diaria, con sus contradicciones, no alcanzamos al ser sobre el que se funda la experiencia conciliando en misma la multiplicidad de sus distintos modos de aparecer, este poeta es, sin duda, el Rilke de apenas veinticinco años que en las Primeras poesías compuestas en Florencia y en Berlín entre 1897 y 1898, poetizó los jardines en los que se cree. ‘Das sind die Gärten an die ich glaube,’ ‘éstos son los jardines en los que creo.’ [...] y en el epigrafeal grupo de los Poemas de juventud (Lieder der Mädchen, compuesto en Florencia y Viareggio en mayo de 1897 introdujo un poema que había escrito en el Trentino mientras viajaban hacia Toscana: ‘muchachos, vosotros os parecéis a los jardines en una tarde de abril donde son tantos y todos sin meta, los caminos de la primavera. (Ihr Mädchen seid wie die Gärten / an Abend im April /*

Para Assunto, os jardins de Rilke – personalização moderna da linguagem poética que historicamente oferece o tema do jardim – são jardins em que os sentimentos dos homens, suas esperanças, seus desenganos se objetificam como lugares “onde se constrói um mundo no qual vive o sentir interior”¹⁶⁴. Assunto justifica a centralidade da poesia no entendimento da ideia de jardim por ser uma linguagem que “em seu rítmico fluir une o conceito e a imagem, nos diz o que intuimos obscuramente em nossa experiência cotidiana dos jardins”¹⁶⁵.

Para o filósofo, o jardim não é “frivolidade” ou “mera exterioridade”. É, ao contrário, um “lugar interior” de conexão e integração das dimensões humanizadoras do indivíduo,

[...] um espaço em que a interioridade se converte em mundo e onde o mundo se interioriza. Um espaço que o sentimento e o pensamento, objetivando-se nele, individualizam como um *lugar*; do mesmo modo que ambos, sentimento e pensamento, subjetivando o espaço e se identificando com ele, se tornaram eles próprios lugar¹⁶⁶.

E o que pareceria paradoxal ou irreconciliável como experiência cotidiana, evidencia-se como uma única dimensão pela experiência da memória,

[...] refletida nos jardins de nossa própria vida, a partir, talvez, dos jardins de infância, aos quais sempre retornamos com nossa mente, evocados por aquilo que para cada um de nós pode ser o equivalente à *madeleine* encharcada que transportava Proust aos lugares e por entre as pessoas de sua primeira juventude¹⁶⁷.

A referência às imagens dos nossos “jardins de infância” a que, segundo Assunto, constantemente regressamos, reforça a proposição de que o Parque – jardim na cidade e jardim em nós – estimula uma dupla jornada: pelas veredas de

Frühling auf vielen Fährten, / aber noch nirgends ein Ziel.)’. Cf. ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, p. 34.

¹⁶⁴ Em livre tradução do original: “*en donde se construye un mundo en el que vive el sentir interior*”. Ibid.

¹⁶⁵ Em livre tradução do original: “*...en su rítmico fluir une el concepto y la imagen, nos dice lo que oscuramente intuimos en nuestra experiencia cotidiana de los jardines*”. Ibid.

¹⁶⁶ Em livre tradução do original: “[...] *un espacio en el que la interioridad se convierte en mundo, y donde el mundo se interioriza. Un espacio que el sentimiento y el pensamiento, objetivándose en él, han individualizado como lugar; del mismo modo que ellos, subjetivando el espacio e identificándose con él, se han hecho ellos mismos lugar*”. Para Assunto, por esse motivo são os jardins vistos no século XX como espaços de privilégios, frivolidades e ócio, por arautos da modernização da metrópole como território da produtividade e do mercado, tornando-se objetos da destruição em nome da rentabilidade e do máximo aproveitamento do solo urbano. Ibid., p. 35.

¹⁶⁷ Em livre tradução do original: “*Reflejada em los jardines de la propia vida, a partir, tal vez, de los jardines de la infancia, a los que siempre regresamos con nuestra mente, evocados por aquello que para cada uno de nosotros puede ser el equivalente de la magdalena empapada que transportaba a Proust a los lugares y entre las personas de su primera juventud*”. Ibid.

sua história e memória, em sua dimensão coletiva; e pelas trilhas de nossa própria memória e imaginação irrigadas pela imaginação e pela ação dos sujeitos históricos sobre cujas criações nos debruçamos e que nos aproximam e nos conectam a imagens guardadas na lembrança de jardins e cidades invisíveis¹⁶⁸ de nossa própria vida. Sujeitos tão distantes de nossa experiência histórica e tão ativos sonhadores como nós. Os caminhos não são alternativos mas sim se entrecruzam e compartilham, como ferramentas de reflexão sobre o passado e o presente, o compasso que articula razão e emoção.

Não seria outro o sentido de registrar mais um entre tantos solos da memória na finitude aberta dos jardins em que se crê, uma ressonância insistente entre uma de minhas próprias recordações de vida inteira e tantas imagens do Parque, imenso jardim à beira-mar, contadas pelos personagens aqui convocados, encontros proporcionados pela pesquisa, talvez encontros que motivem a pesquisa. Imagem subjetiva, paisagem de afeto que promove vínculos entre o olhar do investigador e a escolha do que é investigado, entre memórias, identidades e projetos, entre a dimensão autobiográfica e os planos de ação socialmente construídos; e que informa a escolha da escala e dos instrumentos na cartografia de viagem ao país estrangeiro.

Um passeio pelos domínios das lembranças de infância, território em que, avisa o filósofo Gaston Bachelard, a distinção entre imaginação e memória se torna algo difícil¹⁶⁹. Das imagens amadas, imagens que guardam a felicidade e os sonhos da infância em mim, uma tornou-se especialmente sugestiva no decorrer dessa pesquisa e, além de qualquer texto, para a compreensão do impacto das primeiras vivências e da força das experiências sensoriais nas dinâmicas de construção da memória, de visões de mundo e de projetos de vida.

A lembrança reaviva o sentir sob os pés um tapete de conchas. A perder de vista, um tapete largo acompanha o desenho sinuoso feito de mar e areia na praia deserta e longa sem fim. Tudo brilha nele, reflexos do sol nascente e do céu claro

¹⁶⁸ Em *As cidades invisíveis* Italo Calvino constrói um inventário de cidades imaginadas e narradas por Marco Polo ao imperador dos tártaros, Kublai Khan, que ouve atento, como a nenhum outro emissário, os relatos do viajante pois “somente neles conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.” Na história, o personagem cria narrativas e imagens que constroem múltiplas cidades-memória de um império cujo poder e amplitude são os sinais de sua própria ruína e desgraça, “um esfacelo sem fim e sem forma” que só se reunifica como narrativa do viajante. Cf. CALVINO, I., *As cidades invisíveis*, p. 9.

¹⁶⁹ BACHELARD, G., *A poética do devaneio*, 2009.

que cegam o olhar nas primeiras horas da manhã. Um jardim dourado e contínuo, feito e refeito à mercê da força discreta das marés e do impacto ruidoso das enormes ondas na praia de mar aberto e profundo. O tapete-jardim brilhante espeta os pés, o pisar é incômodo, mas percorrê-lo é irresistível.

Essa cena de infância gravada na memória do corpo e da alma é guardada, seguindo mais uma vez Bachelard, como uma lembrança “das horas em que nada acontecia”¹⁷⁰, em que, crianças,

estávamos a sós, bem sós, no profundo tédio de estar sós, livres também para pensar no mundo, livres para ver o pôr-do-sol, a fumaça subir de um teto, todos esses grandes fenômenos que enxergamos mal quando não estamos sozinhos para olhar¹⁷¹.

A imagem guarda muitos sentidos que podem ser traduzidos nas experiências subjetivas de maravilhamento, de prazer, de fuga do mundo em direção aos silenciosos horizontes marinhos e da liberdade que ela pode representar. Para a curiosidade infantil liberta no caminhar das horas solitárias à beira-mar, esse jardim marítimo instiga a curiosidade e o medo, desafia a capacidade de observar e de imaginar, dissolve os limites entre realidade e fantasia. De perto nada é o que parecia ser ao longe. Tudo muda a cada momento e em função do modo de olhar. Como perceber, observar, dar conta daquela rede sem fim feita de pedaços minúsculos da imensidão do oceano?

A aventura multiplica-se em brincadeiras: o jogo acaba quando eu chegar ao fim do tapete-jardim, quando eu encontrar duas conchas idênticas, ou doze parecidas, ou a maior concha do mundo, a menor, a mais estranha, com um furo no meio, com bicho dentro, quando eu encontrar o Doutor Caramujo, quando eu encontrar o que ninguém ainda encontrou, um ser extra-terrestre, um pedaço de estrela, uma peça de foguete, uma asa de anjo, um rabo de sereia, a sereia inteira!

Através das brincadeiras nesse *play-ground* natural em que pássaros, caranguejos, insetos e crianças bisbilhotam e cavam buracos, o jardim brilhante ganha novos contornos e a cada nova temporada de férias o interesse se volta para a diversidade e a sutileza de suas transformações. Para além das conchas, passam a ser objeto de curiosidade o que antes assustava ou não era percebido: peixes mordidos, tartarugas, gaivotas e pinguins mortos, pedaços de estrelas do mar, algas, ouriços, águas-vivas, crustáceos, ossos, cartilagens, sementes, troncos de árvores,

¹⁷⁰ Ibid., p. 114.

¹⁷¹ Ibid., p. 122.

redes de pesca, sapatos, roupas, brinquedos, cascas de frutas, caixas, plásticos, pedaços de piche, lixo. O buquê do colecionador nunca está completo.

Formas vivas e inanimadas, minúsculas e gigantescas, desbotadas e coloridas, familiares e estranhas, jovens, velhas, antiquíssimas, ruínas e começos, sinais de vidas do oceano e também do mundo dos homens que por ele navegam. Tantos lugares a descobrir a partir desses naufragos cobertos de cracas que espetam os pés! A brincadeira agora é interpretar, imaginar histórias para aqueles pedaços de seres e coisas e intuir as dimensões de tempo, espaço e alteridade pelas quais se relacionam entre si e com os mundos de que são vestígios. O jardim do mar é um enigma a ser decifrado por quem o observa pelos “detalhes imensos”¹⁷² de que é feita a sua paisagem. Nesses jogos da memória, o mundo cabe no jardim de conchas de minha infância à beira-mar.

Que sentido tal imagem, devaneio, sonho, lembrança viva imprime às perguntas e escolhas que fazemos? Algo assim, um tema de pesquisa como esse? Pode-se lembrar da proposição de Velho que decifra identidades pelas memórias e projetos nelas costurados, pontos miúdos e alinhavos: temas e processos ativados pela escolha feita provocam ou são provocados por tal imagem, tal memória, que por sua vez os acolhe e impõe as marcas de uma subjetividade, enquadramentos e narrativas singulares que fazem uma história única. O mesmo acontece à trajetória de cada um e, no limite, há que se reinterpretar a consideração sobre as “gentes da cidade” de Gautherot referidas por Segala – que olham o que não podemos ver – como um mistério não somente porque são sujeitos do passado, mas também porque são outros sujeitos, alteridade que delimita e desafia. Cada um traria nas próprias lembranças suas imagens e horizontes singulares. Mas o que se visa compreender na história cultural são imaginários que constroem dimensão das coletividades, conexões e trocas que constituem a junção dos sujeitos entre o individual e o coletivo.

A dimensão humana que caracteriza os registros de memória pela composição singular de experiências, racionalidades e emoções não esgota em si, por uma autoevidência ou como beco sem saída, as questões da relevância e da representatividade dos testemunhos individuais. Como sublinhado por Revel, permite analisar outros conteúdos de representação que multiplicam os contextos e

¹⁷² Ibid., p. 137.

expressam as incoerências, peculiaridades, ambiguidades e contradições dos sujeitos individuais, mas devem permanecer referidos à busca de uma cartografia do social.

Devem possibilitar, portanto, um caminho de volta, exercício de alcance da dimensão cultural, aquela que articula movimentos solos em enlaces, ou seja, aquela dos fluxos e trocas culturais que atuam na construção dos sujeitos em suas narrativas de si e de seus jardins imaginados. Mais especificamente, nos relatos de memória sobre o Parque, que constroem sujeito e lugar em relação de reciprocidade, cada um a seu modo a expressar representações que constituem essa relação e que a ambos qualifica.

No conjunto das entrevistas feitas durante a pesquisa, apenas uma parte registra percepções negativas em relação ao Parque do Flamengo. Como marca mais geral, em boa parte dos relatos de memória, foram narradas experiências de transcendência pessoal prazerosa e de felicidade. Por diferentes elaborações e relações, o lugar foi reconfigurado positivamente, entendido como espaço associado à natureza, à liberdade e à beleza. Essas singulares composições biográficas podem ser aproximadas pela marca de uma subjetividade que se apresenta por sentimentos e emoções provocados pelo e projetados sobre o parque lembrado. Uma perspectiva sentimental matiza os relatos e, como um véu, torna difusas, imprecisas, misturadas, mas convergentes, as imagens e termos com que buscam apreendê-lo numa profusão de termos facilmente acessados. Verde, árvores, mato, céu, mar, vento, paz, escape, repouso, horizonte, jardim, paisagem, obra de arte, natureza... Esse vocabulário é expressivo de representações culturalmente relevantes encarnadas e reelaboradas na “dimensão humana” e sua interpretação pode contribuir para a compreensão do imaginário social sobre o lugar. E é possível, com as referências teóricas que se dispõe, alcançar essa dimensão que enfeixa os relatos, circulação de representações culturais conformadoras de sujeitos e lugares que os relacionam e os dispõem como coletividade. Esse mesmo movimento alcança pelo negativo os poucos relatos em que o lugar aparece desprovido da positividade que o reverencia, em que a sentimentalidade de seus autores, por motivos bem concretos, se manifesta por outros gestos e emoções.

Os relatos fazem lembrar as proposições de Assunto sobre a ideia de jardim, que por sua vez parecem acomodar tão bem as experiências narradas. Esse ajuste não se deve a uma qualidade essencial do lugar que, no entanto, é assim percebida

e formulada e merece ser analisado a partir das coordenadas históricas e biográficas pelas quais ele organiza sua “investigação filosófico-estética”¹⁷³.

Importa considerar que sua concepção de jardim é herdeira da especulação pioneira do sociólogo Georg Simmel acerca da paisagem como uma categoria do pensamento e a indicação de sua raiz na dinâmica da subjetividade humana¹⁷⁴. Essa categoria, para Simmel, deriva não de uma determinada região espacial, mas da categoria englobante “Natureza”¹⁷⁵, uma totalidade espacial e temporal, que não pode ser recortada ou separada, processando-se num fluxo contínuo que encadeia todos os seres e manifestações. A paisagem constitui “um individual, fechado, pleno de si e não obstante permanece vinculado sem contradição ao todo da natureza e à sua unidade”¹⁷⁶, e implica a percepção de um pequeno todo que é apreendido dessa totalidade. É assim uma categoria mista, nem simples representação do mundo, nem uma concretude delimitada da realidade.

Paisagem, segundo o sociólogo, não corresponde em si a um objeto perceptivo delimitado, mas trata-se de uma forma de apreender as coisas naturais que, por ser forma, reside na mente e não nas coisas, não é um dado em si mas “implica um ser-para-si”¹⁷⁷. E por ser forma, igualmente, permite converter a multiplicidade de elementos isolados num conjunto homogêneo, que resulta deles mas não se reduz à sua mera soma. A partir dessa proposição, a paisagem deixa de ser um dado inquestionável para se apresentar como um problema a ser entendido enquanto formação anímica e compreendido em suas configurações históricas e culturais. Enquanto formal geral é coletiva e historicamente determinada. Mas, como forma anímica, só pode ocorrer na experiência de um sujeito que “na livre natureza” vê esta paisagem como experiência singular não “subsumível em universais”¹⁷⁸.

¹⁷³ Em livre tradução da autora: “*una investigación y un estudio filosófico-estético. Una investigación y un estudio, esto es, que han pretendido individualizar en el malestar que Charageat describe en uno de sus síntomas más inquietantes, la crisis de la naturaleza como objeto de experiencia estética, y la crisis correlativa de la propia categoría estética en cuanto tal*”. Cf. ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, p. 144.

¹⁷⁴ Georg Simmel desenvolve a reflexão no ensaio *A filosofia da Paisagem*, de 1913. Ver SIMMEL, G. “A filosofia da paisagem”. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo, *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, p. 42-58.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

Se o sociólogo dedica-se à investigação da experiência do sujeito metropolitano, Assunto interessa-se pelas possibilidades de restauração do que chama de a humanidade do indivíduo no ambiente metropolitano. A perspectiva que fundamenta sua análise filosófica sobre o jardim parte da definição dos seres do ponto de vista da infinitude, pedra angular que, segundo o crítico de arte espanhol Miguel Cereceda, traduz-se na obra de Assunto como uma “exigência romântica” mas também como “exigência platônica” e “exigência católica” que orientam seus importantes estudos sobre a estética do romantismo alemão assim como a estética cristã medieval¹⁷⁹. Nesses trabalhos, Assunto medita sobre a ideia de jardim como poiesis, criação artística que relaciona arte e natureza, e acesso à experiência da beleza e da liberdade, a serem usufruídas “como um valor em si e para si, e em um fim para o homem”¹⁸⁰.

A definição de indivíduo pela capacidade de transcender à finitude da existência pela experiência estética e de liberdade – “alegria da mente e da fantasia que [o poeta e escritor italiano setecentista Aurelio] de’ Giorgi-Bertola chamou em seu tempo *contento do ser*”¹⁸¹ – informa sua análise da “história das interpretações da esteticidade da paisagem e do jardim na literatura, na arte e na filosofia”¹⁸².

O autor assinala como exemplos da relação de reciprocidade ideal entre homem e natureza em que o belo e o útil estão conjugados na forma artística do jardim, a vila romana da antiguidade; a cidade medieval – “a cidade amuralhada estava identificada inteiramente com a paisagem de que formava parte levando em si, naqueles hortos e jardins, sua imagem fiel”¹⁸³ –; a vila vêneta renascentista “não só um lugar agradável para estar, senão também centro econômico e político”¹⁸⁴; e a cidade da “Europa-jardim” do século XVIII, “época na qual são tão importantes

¹⁷⁹ Ver CERECEDA, M. Paseo sentimental por los jardines del profesor Assunto. In: ASSUNTO, R., Ontología y teleología del jardín, p. 11.

¹⁸⁰ Em tradução livre da autora: “*como un valor en sí y para sí, y en un fin para el hombre*”. Cf. Ibid.

¹⁸¹ Em livre tradução da autora: “*alegria de la mente y de la fantasia que De Giorgi-Bertola llamó en su tiempo contento del ser*”. Cf. Ibid., p. 131. Grifo do autor.

¹⁸² Em tradução livre da autora: “la historia de las interpretaciones que han dado la fisosofía, el arte y la literatura a la esteticidad del paisaje”. Cf. Ibid., p. 145.

¹⁸³ Em livre tradução da autora: “*La ciudad amurallada estaba identificada enteramente con el paisaje, del que formaba parte llevando en sí, en aquellos huertos y jardines, su imagen fiel*”. Cf. Ibid., p. 143.

¹⁸⁴ Em livre tradução da autora: “*no solo como un lugar agradable para estar, sino también como centro, podemos decir, económico y político*”. Cf. Ibid., p. 120.

seus jardins e sua música como as mudanças institucionais e as inovações tecnológicas pelas quais tão frequentemente é elogiada”¹⁸⁵.

Segundo o autor, a partir do século XVIII, a natureza e também a paisagem

aparecem sucessivamente como a antítese da tirania monárquico-aristocrática e da racionalidade niveladora com que o jacobinismo levou às últimas consequências o lado mecanicista do pensamento ilustrado; e hoje (ainda que confusamente, já que é difícil encontrar uma comparação do que foi no oitocentos romântico o jardim paisagístico e a natureza em toda a sua riqueza de imagens) da industrialização e da urbanização, que são consequências diretas do mecanicismo científico¹⁸⁶.

Assunto contrasta essas interpretações da paisagem, histórica e geograficamente distintas entre si, em que beleza e utilidade se fundem, com a vida urbana no período do segundo pós-guerra – o autor escreve seus artigos entre as décadas de 1960 e 1970 –, “aglomerações massificadoras”¹⁸⁷ em que a cidade se transformou, com a industrialização e seus imperativos de utilitarismo e pragmatismo e onde o jardim é destruído ou abandonado ao passar a ser visto negativamente como um “lugar inútil”. Avalia a metrópole industrial como exemplo de cidade “invivível”¹⁸⁸, porque nela os homens foram apartados da dimensão estética da natureza, e aparentemente incompatível com a existência de jardins. Defende a forma jardim como antítese, e uma possibilidade de reação humanista em sua contemporaneidade, da tirania do utilitarismo e da homogeneização de indivíduos e lugares imposta pela metropole industrial, e como obra de arte restauradora da individualidade de sujeitos desumanizados. Reflete sobre as “relações de tipo metropolitano” que

outorgaram à cidade do homem a figura exata de um ninho de cupins. O cupim é, de fato, o arquétipo a cuja imagem e semelhança o *homo faber*, adulto e desmitificador, quis modelar-se desde que sua cultura anatemizou a ideia de infinito, rechaçando qualquer duração; e na ebriedade de uma sucessão, na qual o finito celebra a apoteose de sua própria mortalidade, condenou a individualidade diferenciada, a diversidade dos tempos e dos lugares como um pecado gravíssimo. Condenou a individualidade diferenciada e condenou a contemplação como um réu infame; a contemplação que

¹⁸⁵ Em livre tradução da autora: “época en la que son tan importantes sus jardines y su música como los cambios institucionales y las innovaciones tecnológicas por las que es tan a menudo alabada”. Cf. Ibid., p. 132.

¹⁸⁶ Em livre tradução da autora: “La naturaleza, entonces, y también el paisaje, aparecen sucesivamente como la antítesis de la tiranía monárquico-aristocrática y de la racionalidad niveladora con la que el jacobinismo llevó a sus últimas consecuencias el lado mecanicista del pensamiento ilustrado; y hoy (aunque confusamente, ya que es difícil encontrar un parangón de lo que fue en el Ochocientos romántico el jardín paisagístico y la naturaleza en toda su riqueza de imágenes) de la industrialización y la urbanización, que son consecuencias directas del mecanicismo científico”. Cf. Ibid., p. 97.

¹⁸⁷ Ibid., p. 37.

¹⁸⁸ Ibid., p. 135.

induzia considerar esteticamente a paisagem como um valor em si e para si, estimulando a construção de jardins, desses jardins em que a forma estética, a aparência-valor, que consagra a paisagem como um objeto-ambiente para a vida contemplativa, termina em si mesma: decantando-se assim essa união com a utilidade potencial e efetiva que é inerente à paisagem¹⁸⁹.

É, assim, a crítica ao presente que orienta sua história da beleza do jardim, por suas configurações na tradição poética e pictórica ocidental, como método para uma “ontologia” do jardim – o jardim é obra de arte que possui unidade morfológica com a paisagem, sendo uma autolimitação e objetificação, através de distintas poéticas no decorrer da história, de sua qualidade estética. Para, ao fim, formular sua crítica em forma de uma “teleologia” do jardim – “um lugar que transcende a si mesmo, que faz nosso ser *hic et nunc* ser ao mesmo tempo um ser além do aqui e agora, no supramundo da beleza que faz infinita a finitude do tempo e do espaço”¹⁹⁰. Um modelo, enfim, em que se articulam arte, técnica e natureza, de interação não consumista e não destrutiva entre o homem e a natureza.

Situando Assunto historicamente, sua ontologia é teleologia porque formulada como reação, alternativa e busca de transcendência ao processo de metropolização experimentado pelo teórico em seu contexto histórico, de industrialização acelerada no pós-guerra italiano que transfigurou em poucos anos as áreas rurais e urbanas, as paisagens de seu país.

Esse fenômeno ocorreu de forma abrangente, simultânea e particularizada em diferentes contextos nacionais, o que inclui o Brasil, e a posição crítica do autor compartilha questões encaradas não somente por filósofos, paisagistas e amantes de jardins como ele, mas também por aqueles que, igualmente sensíveis aos rumos de desenvolvimento das cidades em meados do século XX, indagavam naqueles anos sobre a “dimensão humana” das novas paisagens que se erguiam no horizonte. No contexto europeu multiplicaram-se reações, debates e a renovação de áreas de

¹⁸⁹ Em livre tradução da autora: “relaciones de tipo metropolitano [...] otorgarán a la ciudad del hombre la figura exacta de un nido de termitas. La termite es, en efecto, el arquetipo a cuya imagen y semejanza el *homo faber*, adulto y desmitificador, ha querido modelarse desde que su cultura ha anatemizado la idea del infinito, rechazando culaquier duración; y en la ebriedad de una sucesión, en la que lo finito celebra la apotheosis de su propia mortalidad, ha condenado la individualidad diferenciada, la diversidad de los tiempos y de los lugares como un pecado gravísimo. Ha condenado la individualidad diferenciada y ha condenado la contemplación como un reo de condena infame; la contemplación que inducía a considerar estéticamente el paisaje como un valor en sí y para sí, estimulando la construcción de jardines, de esos jardines en los que la forma estética, la apariencia-valor, que consagra el paisaje como un objeto-ambiente para la vida contemplativa, se termina en sí misma: decantandose así esa union con la utilidad potencial y efectiva que es inherente al paisaje”. Cf. Ibid., p. 114.

¹⁹⁰ Ibid., p. 132.

pesquisa, como no campo da arquitetura paisagística, nos quais se fez presente a influência do filósofo¹⁹¹. Nos Estados Unidos, um ativismo político, acadêmico, artístico, literário e jornalístico que englobava intelectuais como Jane Jacobs, Lewis Mumford ou John Keats, para citar alguns autores, que faziam da imprensa a arena privilegiada de difusão de temas e opiniões que pressionaram e buscaram reorientar as políticas públicas urbanas¹⁹². Entre os autores, alguns mantiveram-se inéditos no Brasil. E desses debates pode-se dizer que, se foram restritos, influenciaram as posições e propostas dos planejadores reunidos no Grupo de Trabalho.

Nos debates e projeções dos anos 1950 e 1960 a eleição da natureza e suas representações como um valor a ser defendido e preservado nos esboços modernizadores do Rio de Janeiro são um ponto chave. Mas não se trata de identificar a recepção das idéias pela chave de uma importação de novidades e modismos estrangeiros no contexto e sim de compreender como elas foram apropriadas localmente e rearticularam uma relação histórica entre cidade e natureza que não se restringe às formulações do modernismo brasileiro no século XX, mas que as relacionam ao movimento romântico que lhe emprestou forma e conteúdo no século XIX.

Segue-se aqui o argumento do crítico literário Luiz Costa Lima, e de outros historiadores da literatura brasileira¹⁹³, para quem as condições em que o programa romântico foi recebido no Brasil no século XIX, reelaboram-no como peça fundamental no que diz respeito à temática da natureza como paisagem e seu papel na construção do sentido de nação. Segundo Costa Lima,

No caso europeu, tanto o romantismo que manteve o otimismo no progresso da fraternidade e da igualdade, quanto o que cedo refluíu para o ideal de autonomia da

¹⁹¹ Observa-se que as reações a esse processo alimentaram para além dos círculos intelectuais, acadêmicos e artísticos ações políticas e programas de desenvolvimento que consolidaram em novos termos um patrimônio paisagístico, transformado em ativo econômico via indústria turística fortemente ampliado no pós-guerra, na Itália e em outros países.

¹⁹² Por diferentes perspectivas, inclusive para aqueles que não deixavam de apostar na vitalidade urbana da metrópole como Jacobs, esse momento registra o que a arquiteta e historiadora Ana Luiza Nobre cita como um “adensamento nos Estados Unidos e na Europa das críticas aos princípios funcionalistas do urbanismo” e dos rumos da vida urbana no pós-guerra. Cf. JACOBS, J. Morte e vida de grandes cidades, p. ix. A recepção a esses autores difundia-se em escalas variadas na Europa e nos Estados Unidos, circulando de forma mais ampla quando se tratava de jornalistas, como Jacobs, e contribuidores de jornais e revistas, como é o caso de Mumford que publicava seus artigos na coluna intitulada *Sky Line* na revista *The New Yorker* de grande circulação e posteriormente reunidos em livros.

¹⁹³ Críticos literários como Flora Sussenkind e Maria Helena Rouanet trazem reflexões sobre a temática natureza e paisagem e a relação entre gêneros literários e pictóricos no contexto de busca e criação de uma expressão artística nacional na primeira metade do século XIX.

arte, manteve o seu caráter de rebeldia contra a sociedade instituída. Sua ida à natureza era pois um estímulo à auto-reflexão libertadora¹⁹⁴.

Para o crítico, na aclimação nacional desse ideário, “a dialética entre observação e auto-reflexão cede a vez ao arco estreito formado por observação e sentimentalidade”¹⁹⁵. Essa “anti-reflexividade com que o romantismo se tropicalizou”¹⁹⁶, se daria pela demanda de uma originalidade nacional no contexto pós independência e pela articulação de um “mecenatismo estatal”:

Em seu afã de civilizar a nação que governava, Pedro II favoreceu como pôde os jovens introdutores da corrente europeia, seja pelos postos diplomáticos com que os agraciava, seja pela ajuda na publicação de suas obras, [...]. Sem a luta contra a sociedade instituída, o próprio contato com a natureza teria de assumir outro rumo, não o de estimular a auto-reflexão, mas o de desenvolver o êxtase ante sua selvagem maravilha¹⁹⁷.

No caso brasileiro, assim, as apropriações de paradigmas estéticos e conceituais românticos críticos e alternativos à experiência histórica em seu contexto de origem, passam a referir-se à tarefa de construção de modelos artísticos, literários e pictóricos, de representação da especificidade brasileira via Natureza. Retrato, enquadramento, composição, paisagem – são eloquentes as formas de designação do que seus agentes entendiam ser a missão de construção da nacionalidade. Os desafios do Novo Mundo transformaram as experiências do olhar e de composição de narrativas, um turbilhão em que empréstimos e criações embaralharam-se no jogo, imposto e aceito, de forjar uma identidade e projetar uma nação:

Se para o romantismo europeu, mesmo a observação de lendas e costumes fazia parte da dialética negativa com o presente, entre nós ela serve de estímulo para o exotismo deste homem “superior”, o poeta, que atesta sua diferença e originalidade por saber ver e mostrar¹⁹⁸.

Empenhado, o artista romântico – escritor-paisagista, pintor-paisagista, poeta-paisagista – conjugou a “chancela oficial” e uma “penetração popular”¹⁹⁹ que o movimento obteve, ao imprimir à produção “um tom vago e eloquente” pela descrição genérica de uma natureza exuberante pela escolha e disposição dos

¹⁹⁴ LIMA, L. C., Trilogia do controle, p. 147.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., p. 161.

¹⁹⁷ Ibid., p. 145.

¹⁹⁸ Ibid., p. 149.

¹⁹⁹ A se levar em conta que “popular” refere-se ao sucesso nos diminutos círculos leitores em relação à população brasileira no período. Cf. Ibid., p. 152.

elementos considerados característicos. Na crítica literária nacional e nacionalista, o argumento da construção da relação sujeito-paisagem pela fórmula do perder-se em êxtase na natureza tropical exuberante, estabiliza-se na produção literária do século XX como representação transmitida, lição ensinada e apreendida por gerações a partir desse movimento que se apresenta como fundador da literatura e da cultura nacional e que seria retomado pelos modernistas. A sugestão da longevidade desse esforço paisagístico na narrativa literária é indício, nos termos sugeridos pelo historiador Carlo Ginzburg²⁰⁰, de ser esse uma forma eloquente em nosso imaginário e em nossa história cultural.

É certo que ganha novos parâmetros na atualidade quando se testemunha o arruinamento de paradigmas que alinhavam os compromissos identitários ao horizonte da nacionalidade, seus blocos, e símbolos de desenvolvimento econômico e sócio-político da civilização reificada e inquestionável. Quando se atenta para os desdobramentos reativos a esse modelo de desenvolvimento na construção das subjetividades contemporâneas e suas relações com um mundo cada vez mais fragmentado, assustador e inexplicável, reconfigura-se o sentido do olhar retornado à Natureza. Não a mesma natureza, pois essa hoje parece escapar à escala humana, medida entre nano-escalas e distâncias siderais, mas onde ainda se busca uma forma e o sentido de unidade englobante – uma paisagem – que atenda à crença que é científica mas também romântica de um valor positivo e primitivo a ser preservado e salvo em sua unidade como meio ambiente.

Talvez seja retomado o espaço para o debate sobre uma “permanência romântica”²⁰¹ como mais um sintoma do que o filósofo e historiador Isaiah Berlin em 1965 chamou de “a maior mudança já ocorrida na consciência do Ocidente”²⁰². Essa sugerida “permanência romântica” não deve, no entanto, ser entendida como forma cultural monolítica e impermeável ao tempo mas sim oferece-se como

²⁰⁰ GINZBURG, C., Mitos, emblemas e sinais, p. 143-179.

²⁰¹ Referida pelo escritor catarinense Cristóvão Tezza como “a permanência romântica”, a extensão e a profundidade das mudanças provocadas pelos ideais românticos e seus desdobramentos na atualidade, positivos, como os ativismos ecológicos e identitários contemporâneos ou nocivos, como as políticas totalitárias e demagógicas, armadilhas para a democracia e para a liberdade, são temas candentes para além dos círculos filosóficos. Ver TEZZA, C., A permanência romântica, p. 6.

²⁰² Em tradução livre: “*It seems to me the greatest single shift in the consciousness of the West that had occurred, and all the others shifts which have occurred in the course of the nineteenth and twentieth centuries appear to me in comparison less important, and at any rate deeply influenced by it.*” Cf. BERLIN, I., The roots of romanticism, 2013.

“longas linhas de variação e continuidade de paradigmas estéticos e conceituais que fundamentaram a consciência e a arte ocidental a partir do século XIX”²⁰³. E que no Brasil, serviram como instrumento retórico, catalizador da experiência política e social fragmentária e inflamável em uma ficção – uma paisagem – de unidade e identidade nacional.

2.5

Vê, como é belo!..

Indicações sobre a eficiência e a longevidade da forma simbólica paisagem a organizar percepções e interpretações sobre a natureza são feitas pela filósofa e artista plástica Anne Cauquelin e seu olhar humanista que costuma orientar os pensadores e criadores de jardins e paisagens. Sua reflexão interessada nos rumos da forma paisagem na contemporaneidade distanciam-na em relação à “dialética negativa com o presente” de viés nostálgico que assinala as passagens de Assunto, mas alinha-se a ele ambos herdeiros da esteira especulativa de Simmel acerca do caráter misto da categoria paisagem.

Cauquelin, como Assunto, investiga a “forma-paisagem” e a “forma-jardim”²⁰⁴, tal como elaboradas ao longo da história da cultura ocidental, e que para ela nos auxiliam a compreender o problema da percepção do que chamamos natureza. Interessa-se pelos processos históricos que construíram, garantiram e transformaram a noção de paisagem na contemporaneidade. Nesse percurso investigativo em favor da paisagem como sistema formal que sustenta nosso olhar para o mundo e para nós mesmos, enfatiza os enlaces que nos conectam à tradição de jardins e paisagens como sujeitos culturais.

Cauquelin, em *A invenção da paisagem*, escrito em 1990, aborda a temática da natureza por uma perspectiva culturalista, inserida em sua investigação sobre as transformações da noção de paisagem na contemporaneidade:

[...] na atualidade, paisagem compreende noções com a de meio ambiente, com seu cortejo de práticas, ao passo que as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens “outras”. Longe de essa ampliação relegar a paisagem a um segundo plano, ou de recobrir sua imagem, essas extensões dão a ver

²⁰³ CHAGAS, P. D., Historicização do romantismo e romance contemporâneo no Brasil, p. 186.

²⁰⁴ CAUQUELIN, A., A invenção da paisagem, p. 62.

com muita precisão o quanto a paisagem é fruto de um longo e paciente aprendizado, complexo, e o quanto ela depende de diversos setores de atividades²⁰⁵.

Segundo a autora, essas “extensões” fortalecem a proposição segundo a qual “a noção de paisagem e sua realidade percebida são uma invenção, um objeto cultural patentado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”.²⁰⁶ E diante de nossas “tentativas de ‘repensar’ o planeta como um sistema sócio-ecológico”, a “ideia de paisagem” é fundamental como “garantia de unidade de visão às diversas facetas da política ambiental”:

É a ideia de paisagem e a de sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções – distância, orientação, pontos de vista, situação, escala. Garantir o domínio das condições de vida equivale a reassegurar permanentemente uma visão de conjunto, composta, enquadrada. [...] Não podemos liquidar a noção de paisagem em sua versão “forte”, isto é, formadora, sob pretexto de que o que tem prioridade são o saneamento e a ecologia: eles só são possíveis no âmbito de uma “ideia de paisagem”, de um horizonte²⁰⁷.

Para exemplificar a dupla relevância da discussão sobre a ideia de paisagem na atualidade – por ser garantia de uma visão de conjunto, de uma visão humanista, e evidenciar seu estatuto de construção cultural – Cauquelin toma como exemplo a revalorização da arte do jardim que, assim como a *land art*,

evoca e invoca uma natureza em obra, à qual corresponde uma atividade de jardineiro [...]. Se desperta o interesse dos homens por sua morada – ecologia vem de *oikos*, casa – e lhes revela sempre mais para diante os segredos de uma natureza pródiga, essa obra fornece a prova superabundante de que uma “paisagem natural” é o produto de um artifício laborioso, algo como uma criação continuada²⁰⁸.

Em sua tese que chama de “construtivista”, Cauquelin demonstra de que maneira, “na floresta de símbolos que é a história da edificação da paisagem”, essa “forma simbólica”²⁰⁹ foi constituída na modernidade como equivalente da natureza, e em sua gênese encontram-se contribuições culturais da Antiguidade à Idade Moderna que ainda “governam a percepção, orientam os juízos, instauram práticas.

²⁰⁵ Ibid., p. 8.

²⁰⁶ Ibid., p. 12.

²⁰⁷ Ibid., p. 10.

²⁰⁸ Seria enriquecedor retomar o debate sobre a atualização da ideia de paisagem que Cauquelin aqui desenvolve – no livro publicado em 1990 e reeditado em 2000 – a partir do fenômeno cultural dos autorretratos digitais, a *selfie*. Cf. Ibid.

²⁰⁹ Para Cauquelin, forma simbólica estabelecida pela perspectiva, conforme a formulação de Ewin Panofsky: “Forma no sentido de que é inevitável para todo conteúdo visual e desempenha o papel de *a priori*. Simbólica por unir num só feixe as aquisições culturais do Renascimento que ainda estão em vigor em nossos dias e que constituem o fundo, o solo (*Grund*) de nossa modernidade. Liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos”. Cf. Ibid., p. 38.

Esses perfis perspectivistas passaram de um a outro [contexto cultural], desenharam ‘mundos’ que foram, para aqueles que os habitavam, a evidência de um dado”²¹⁰.

O encaixe e acordo perfeito dos termos paisagem e natureza tornam difícil, segundo Cauquelin, a compreensão da noção de paisagem “continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural”²¹¹. Para a filósofa, “temos a impressão de que a paisagem preexiste a nossa consciência, ou, quando menos, que ela nos é dada ‘anteriormente’ a toda cultura”²¹². E quando se trata de nossa própria cultura

temos grande dificuldade em imaginar que nossa relação com o mundo – com a realidade, diga-se – possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão – qualquer que seja ele – condicionem a percepção do real²¹³.

Interessada em analisar “essas construções tácitas” pelas quais foi “embalada”²¹⁴, Cauquelin recorre a uma imagem de infância, um jardim, “um sonho que não era meu” e que “tive a sorte de nele penetrar quando minha mãe o confiou a mim, descrevendo-o com tamanha precisão e maravilhamento [...] que esse sonho era tão real quanto pode ser qualquer coisa deste mundo”²¹⁵. E essa lembrança, constante em sua memória/imaginação, diria Bachelard, e primordial, segundo ela, em sua formação intelectual, é mote para o questionamento sobre o processo de construção da ideia de paisagem:

E de repente, lá está a paisagem. Será que ela apareceria sem essa abertura, quando o sonho desliza da noite para a claridade ínfima do dia? [...] Essa dobra, essa

²¹⁰ Ibid., p. 42. Cauquelin analisa quatro formas histórico-culturais fundamentais na construção de nossas percepções, juízos e práticas acerca da natureza, da paisagem e da identificação de uma equivalência entre ambas: a noção grega de “natureza ecônoma” – uma potência provedora e ordenadora das riquezas naturais entre os seres vivos; a noção oriental da “pequena forma-jardim”, correspondente material da vida sábia e abundante, espaço do ócio, regulado e ameno, um anteparo que protege dos falsos valores da cidade e também dos campos e sua natureza feroz e tempestuosa; a criação do “estatuto do *análogon*” a partir do iconoclasma bizantino no século IX – o debate sobre o ícone e a questão “da verdade de uma representação mimética”. Afirma a autora: “Ao renovar o estatuto da imagem, Bizâncio, mesmo sem se interessar pelo meio ambiente natural, torna pela primeira vez possível a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará. Na natureza em que sua apresentação é de ordem icônica, a paisagem responderá à regra de separação e de substituição dos termos de uma relação: será ícone da Natureza e não semelhante a ela”. [Ibid., p. 74-75]; e, por fim, o desenvolvimento de uma “prática pictórica” que deu forma a nossas categorias cognitivas e a nossas percepções espaciais. A perspectiva, um artifício inventado pelos artistas e arquitetos do Renascimento, tornou-se um “dado da natureza que passaria a ser percebida por meio de seu quadro. De *análogon* da natureza, a paisagem toma seu lugar e responde em seu nome” [Ibid., p.7].

²¹¹ Ibid., p. 8.

²¹² Ibid., p. 28.

²¹³ Ibid., p. 14.

²¹⁴ Ibid., p. 7.

²¹⁵ Ibid., p. 19.

imposição silenciosa a ser tomada como única e verídica paisagem no instante dessa aparição, teria ela atuado para produzir a percepção de tais ou quais paisagens, sob tal luz, em tal momento? Bastaria remeter-se à imagem do *jardim tão perfeito descrito por minha mãe*? Seria ele justamente o paradigma de todas as construções que depois passei a chamar de “paisagens”?²¹⁶

Para a filósofa, uma reflexão atenta indicaria ser

inexato atribuir essa imagem – o sonho que remete a um quadro que remete à uma figura perfeita da natureza em sua aparência amável –, com o ensinamento que parecia acompanhá-la, a uma pessoa singular e singularmente original, mesmo sendo ela minha mãe²¹⁷.

Estariam aí presentes “imagens pacíficas” trazidas por convenções pictóricas e literárias – “artifícios de expressão” que condicionam nossas percepções espaciais – indicativas de que “o sonho também fora educado”²¹⁸:

Tratava-se não de um olhar inocente, mas de um projeto. A natureza se dava apenas por meio de um projeto de quadro, e nós desenhávamos o visível com o auxílio de formas e de cores tomadas de empréstimo a nosso arsenal cultural. O fato de esse arsenal ser levemente diferente para outros indivíduos ou outros grupos não contradizia o fato mesmo da *construção do visível*. A natureza permanecia “visível” sob a forma de um quadro. Com seus limites – a moldura –, seus elementos necessários – formas de objetos coloridos – e sua sintaxe – simetrias e associações de elementos. Que nos valêssemos desse ou daquele exemplo – o impressionismo, o barroco, o Renascimento italiano, os cartões-postais, o calendário de parede ou a descrição literária ou fílmica – não mudava a coisa em nada²¹⁹.

Ao sublinhar a força dos mecanismos de construção do visível – “a Natureza é ‘uma ideia que só aparece vestida’, isto é, em perfis perspectivistas e cambiantes”²²⁰ –, Cauquelin sugere de que se tratam a sua permanência na contemporaneidade e os obstáculos para a compreensão de seus processos:

[...] se podemos distinguir esses *a priori* “culturais” pela reflexão e pela análise, sua unidade se reforma permanentemente, as diferenças se apagam para sucitar em nós o sentimento de uma só e única presença: um dado de si. Sentimento tanto mais poderoso quanto mais a memória subjetiva ligada às impressões da infância, à língua que falamos e ao contexto em que aprendemos a decifrar o mundo faz causa comum para objetivar a percepção. É difícil transpor nossas aprendizagens, retornamos sempre ao Jardim Perfeito, ao Rio, ao Oceano, à Montanha. O mais remotamente que possamos nos lembrar de nós mesmos, nós os encontramos lá, abertos à nossa apreensão²²¹.

E completa:

²¹⁶ Ibid., p. 23. Grifo da autora.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid., p. 24.

²¹⁹ Ibid., p. 26. Grifo da autora.

²²⁰ Ibid., p. 29.

²²¹ Ibid.

É que a paisagem já está ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos e, parece, sempre realizados. Ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo, ela teria sido “pura”, de uma pureza na qual nos mantêm os édens e à qual retornamos, não obstante nosso saber²²².

O argumento de Cauquelin refere-se nesse ponto ao aprendizado da “realidade do mundo” pela força poiética da paisagem, formadora de nossas percepções – e, para isso, também conformadora de nossa imaginação e de nossas narrativas sobre essa realidade que chamamos de natureza – pela linguagem em suas múltiplas formas, e pela memória, plena em imagens, pela qual pretendemos retornar ao éden primordial de nossa infância, paisagem original que, por isso, seria pura e feliz. Uma “educação permanente dos modos de ver e de sentir”²²³ que se dá “por meio das experiências daqueles que nos cercam e legitimam para nós sua presença”²²⁴. Como assinala Simmel, uma forma mista, ao mesmo tempo subjetiva e coletiva.

Nessa “educação permanente”, a autora sublinha o papel da arte pictórica e da literatura na fabricação da ideia de natureza e na promoção de uma sensibilidade social. A paisagem, afirma a autora, traz em sua gênese a questão da pintura, expressa na dialética compreender/ver, por ser essa arte, a partir da invenção da perspectiva, a que encadeia em uma técnica de estrutura compositiva os elementos da natureza²²⁵. Mas na história de sua consolidação como forma simbólica, verifica-se um “atravessamento de linha” entre diferentes formas narrativas indissociáveis nessa construção.

Como exemplo, Cauquelin lembra que é historicamente datada a “descoberta” da montanha e do litoral como “paisagens belas” – “lugares até então considerados desertos maléficos e aterradores entram na moda, primeiro, para a elite da sociedade e depois entram no vocabulário das ‘necessidades’ naturais, um bem comum”²²⁶ –, em que a literatura e a seguir a pintura, a imagem, que a suplanta “na ordem da

²²² Ibid., p. 31.

²²³ Ibid., p. 14.

²²⁴ Ibid., p. 15.

²²⁵ “Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à visão. Porque a invenção da perspectiva estabelece as regras de uma redução e de um ajuntamento. Toda a natureza (o exterior) está lá, em uma apresentação que reduz sua dimensão ao que pode ser captado no feixe visual; mas essa redução só pode se dar à medida que a totalidade for mantida, a unidade constituída – uma unidade mental, isto é, uma construção. A razão, critério do verossímil pré-renascentista, transformou-se em lógica visual”. Cf. Ibid., p. 85.

²²⁶ Ibid., p. 92.

afirmação de uma realidade”, são atuantes na construção dessa sensibilidade, um uso social que se instaura a partir da expressão artística.

Como sequência, no movimento interno ao campo de representações possíveis da paisagem – daquelas sustentadas pelo escrito para as que são sustentadas pelo mostrado – retornos e mútua influência enredam o “paisagista-pintor” e o “jardineiro-demiurgo”:

Ninguém chama de “verdadeira” essa arte, a ilusão e a imitação são igualmente distribuídas, e tanto o artesão [criador de jardins] imita o pintor como o pintor imita o que o artesão produz. Tanto no plano da cronologia como no do conhecimento, as práticas se mesclam para formar um todo, um arranjo a três com a natureza²²⁷.

São artesãos-demiurgos em sua capacidade de mostrar o que se vê, ou seja, organizar uma coerência pela perspectiva que dá a ver não os objetos, mas o elo entre eles, partes de um conjunto: “só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto: ‘Vê, como é belo!..’”²²⁸. Cada vez mais “evidente” a paisagem gradualmente se edifica por uma longa “travessia de signos entre imagem e fala, entre idéia e imagem” em que se busca uma adequação do que se vê a um retrato, seleção e esquecimento, que se distingue cada vez mais na “profusão de termos da linguagem cotidiana”²²⁹.

Segundo argumenta Cauquelin, esse trânsito de adequações significa a busca de um discurso verossímil para o que se mostra a ver e isso se trata de retórica, a “regulação da relação entre coisas e palavras, entre a realidade e seu duplo”. A paisagem, afirma, “não é a natureza, mas sua ‘fábrica’, e que, como tal, obedece às leis de uma produção de inspiração linguística”:

A “retórica”, tal como a entendo aqui, compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação. [...] Todo um empreendimento de retificação se apodera dos objetos da visão para torná-los semelhantes ao enunciado “paisagem”, que é um enunciado cultural²³⁰.

Esse preenchimento se faz com os conteúdos que se traz como conhecimentos implícitos:

²²⁷ Ibid., p. 95.

²²⁸ Ibid., p. 96.

²²⁹ Ibid., p. 98.

²³⁰ Ibid., p. 118.

[...] o jardim edênico atravessou os séculos, trazido pelos poetas, assim como a floresta sombria de forças vigorosas. Somos alimentados por fábulas que jamais lemos e por sensações que jamais provamos [...]. Mesmo que não víssemos carvalho algum em carne e osso, ainda teríamos o seu modelo retórico, transmitido pela linguagem²³¹.

O aprendizado do olhar e sua transmissão que garante a identificação da paisagem com a natureza se faz, assim, pelas operações da linguagem que descreve e constroi o mundo. Operações retóricas, suas figuras, *topoi* e jogos de estilo, como uma “caixa de ferramentas linguísticas amplamente disseminada” que utilizamos como “figuras de circulação” mesmo sem saber que o fazemos. Para fazer a paisagem existir, afirma a autora,

nos é necessário passar da árvore à floresta, do reservatório d’água ao oceano, do matiz à cor “autêntica”, desse monte de pedregulhos à ruína que exprime a memória do passado. Adições e abstrações, preenchimento da expectativa. E, se em geral não nos ocupamos muito das operações pelas quais chegamos a um resultado tal qual o enunciado: “Ah! Eis uma paisagem!”, sabemos, sem saber que sabemos, utilizá-las com conhecimento de causa²³².

Essa reflexão sobre a paisagem como construção da linguagem e como enunciado cultural, articulação entre a dimensão subjetiva e objetiva, entre o individual e o social, permite compreender os relatos de memória como narrativas que na cotidianidade do uso dessa “caixa de ferramentas linguísticas”, transportam, retificam, selecionam e relacionam o que se vê, imagens enquadradas nas expectativas de um conhecimento implícito e compartilhado.

Os relatos de memória inventariados registram imagens, sensações, sonhos, projetos e silêncios. Em sua particularidade, subjetividade e, também, em sua inventividade – versões narrativas que são, de um passado fragmentado e reconstruído no presente, tempo da lembrança, em função do “projeto” do sujeito que lembra negociado no “campo de possibilidades” que o tema e as questões do pesquisador suscitam – exercitam os enquadramentos – adições e subtrações – e a plasticidade de uma forma simbólica compartilhada e construída pela linguagem e suas figuras retóricas. Com maior ou menor detalhamento, complexidade, consciência reflexiva, são adesões a um “ato de doação”²³³, como a confiança do sonho materno, de lembranças infantis, assim como a criação poética ou paisagística – a repetição e perpetuação de uma forma, no contínuo tecer de “um

²³¹ Ibid., p. 155.

²³² Ibid., p. 153.

²³³ Ibid., p. 32.

tecido de certezas que é ao mesmo tempo frágil e resistente”²³⁴. Como em todo enunciado cultural, na construção da paisagem como forma simbólica o processo é contínuo e não há solos sem enlaces.

Trata-se de adesões e pertencimentos diferenciados que justificam usos, versados ou rudimentares de uma estilística de persuasão e composição de paisagens e de molduras, relações e coordenadas espaciais: são metáforas – “É, realmente, um cartão postal” ou “vendo aquilo ali que parecia o quintal do meu avô se transformar, sei lá, em Shangri-La.” –; aposições – “Quando a gente subia aqui desse lado, no Largo da Carioca, tinha um lugar que tinha um pé de jaqueira grande, ali chamava Jaqueira.”; hipérboles – “esse visual que não há quem não goste”; aproximações e afastamentos – “Foi a paisagem, muito como se fosse a minha floresta em Minas Gerais, o meu mato, [...] E ao mesmo tempo vendo o mar”; escalas – “Aquilo lá é grande”; *topoi* de prazer e abundância – “um tesouro”; “a nossa vida se expande, fica mais alegre e ganhamos olhos para a riqueza do legado de Burle Marx e Luiz Emygdio”; “E ali foi um lugar que, a primeira vez que eu fui, eu me senti livre”; “o Parque está ali, sempre generoso”; “Ele dá muito mais do que ele recebe”; e mesmo um belo impulso construtivo de liberdade e de utopia – “Mas ia ser bonito, isso aqui, um morro enorme aqui” ou o gesto livre e confiante de estender varais de roupas em um campo verdejante que transforma a cidade em sua casa e produz involuntariamente uma alegoria das paisagens improvisadas do Rio.

Por diferentes caminhos e suportes de linguagem a forma simbólica se constitui e se desdobra no sem fim da imaginação e da memória. Jardins bíblicos, míticos e históricos lidos ou ouvidos em público ou em privado, nas escolas, nas feiras, circos e caminhos. Paisagens contadas em filmes, livros infantis, cartões postais, calendários de parede, almanaques, Lunários Perpétuos, retratos, pinturas e gravuras. Compartilhados em espaços públicos e nos pequenos refúgios domésticos. Nos extensos horizontes urbanos ou nas tantas Zonas da Mata brasileiras.

A fragilidade do tecido, o artifício das imagens congregadoras de um coro afinado que ensina “...esse visual que não há quem não goste”, é exposto por aqueles que, indireta ou involuntariamente, apontam as falhas: os versos do poeta

²³⁴ “Frágil porque pode, a qualquer momento, aparecer como um artifício; resistente porque as crenças nos nutrem, por assim dizer, e regulam reflexos e sentimentos”. Ibid., p. 15.

que, sem deixar de observar estrelas, prefere cantar a feiúra e a violência social e política da ditadura; a estranheza infantil a respeito da aridez de um jardim em construção, lapso na série de imagens pacificadas pela memória cultivada; o inesperado e “inapropriado” gestual doméstico das Marias que com varais, lampiões, latas d’água e feixes de lenha nos lembram que o Parque e a cidade são arenas de muitos léxicos, carregam diversos enunciados e contêm muitas paisagens.

As narrativas explicitam, igualmente, diferenças quanto ao pertencimento e à adesão em relação a enunciados e poéticas do jardim e da paisagem que, como afirma Assunto, “tenham guiado a inventiva de seus artífices”²³⁵. E é essa a trilha que nos permite compreender que, se não há solos sem enlaces, estes têm seu duplo em conflitos, que também fazem parte da construção dessa peculiar “forma-jardim” da cidade.

Não parecem ser fortuitas as aproximações que se pode identificar em alguns dos relatos registrados. Não aparenta ser por acaso que engenheiros, arquitetos, economistas, botânicos, paisagistas, designers e ambientalistas que, tendo fruído o Parque em diferentes momentos de suas trajetórias biográficas, parecem compartilhar no presente não somente um modo de ver e sentir, as formas simbólicas jardim e paisagem²³⁶, mas passam a ser “aqueles que nos cercam e legitimam para nós” sua presença. Atribuem ao Parque seu estatuto retórico, de narrativa construtora de paisagem por um estilo versado, um desdobramento, nas palavras da arquiteta Margareth da Silva Pereira, de “esforços e investimentos sucessivos que *nós*, engenheiros, arquitetos, paisagistas, urbanistas, temos feito nessa frente de mar que é a Baía da Guanabara”²³⁷.

Esforços e investimentos que a partir do século XIX assumem-se como um compromisso paisagístico que faz do Rio de Janeiro, Corte Imperial e posteriormente Capital da República, atelier, posto de observação, modelo vivo, ícone. Esse acordo paisagístico emoldura, seleciona, apaga, relaciona e tinge de cores locais – ficções, metonímias, metáforas: jogos retóricos –, cria um retrato da unidade pretendida. Uma cidade debruçada sobre as águas a admirar-se como natureza tropical e exuberante e a celebrar essa paisagem edênica como identidade

²³⁵ ASSUNTO, R., *Ontologia y teleologia del jardín*, p. 37.

²³⁶ E que eventualmente tenha influenciado suas escolhas profissionais.

²³⁷ PEREIRA, M. S., *Jardim de Memórias – Parque do Flamengo 50 anos*, 2015, Rio de Janeiro, Exposição... Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, nov. 2015. (Palestra). Grifo meu.

cultural, aparência-valor gravada no corpo e na alma criativa de seus habitantes e visitantes, por vezes reluzente e festejada, por vezes desbotada e esquecida. Essas dobras culturais, o implícito que configura um imaginário cultural e nos conforma como corpo social, fazem-se relevantes no evento histórico que se analisa: como esse compromisso paisagístico, essa paisagem foi rearticulada pelos urbanistas do Parque do Flamengo? Quais os “jogos de estilos” esboçados, como poética e como política, nesse singular jardim modernista carioca? Como seus jogos de estilos articulam essa forma simbólica no Rio nas décadas de 1950 e 1960? Esse jardim à beira-mar que tensiona um projeto de metrópole e uma memória de paisagem.

Narrativas são também exercícios paisagísticos: moldura, ponto de fuga, distância, elementos e retórica implicitamente consentidos, retratos feitos de designações e apagamentos, jogos de estilos de artesãos-demiurgos.

O “nós” é assim uma senha a ser guardada para a empreitada que se pretende. Expõe os limites do olhar de esguelha e o desafio de bem operar a luneta invertida. Buscar os “*a priori* culturais” ou os artifícios que desnaturalizam e historicizam o contexto não permite esquecer o quanto se está próximo de seus agentes, o quanto levamos adiante um mesmo ato de doação que os mobilizou, uma educação dos modos de ver e sentir em que o Parque é projetor e projeção. Diante da força de persuasão de sua poética, de sua paisagem, destilada em imagens, sonhos, memórias de nossos próprios jardins de infância, a consciência do tecido de certezas, e de sua fragilidade e resistência, vem a par da percepção de que ele nos envolve e, como aqueles pelos quais aprendemos a ver o mundo, ajudamos a tecer-lo com os fios da memória, da imaginação e da linguagem.

Ver de esguelha é um exercício complexo e necessário e que promove, ao fim, apenas mais uma versão singular e subjetiva sobre o passado, algo que seja representativo da trama de racionalidades e emoções, de pensamento e sentimento, de práticas e representações dessas gentes da cidade, eles e nós. Enlaces.



Figura 2.2 - O aprendizado do olhar é um jogo de memórias. Illustration from the Orphanage (Berlage Institute). Amsterdam, Holanda, 1958-1960. Aldo van Eyck apud FORTY, A., Words and buildings, p. 273.

3

Questões de viagem

*O homem não se engana ao exaltar-se.
A poesia é um dos destinos da palavra. [...] e a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem*²³⁸.

*Em meio ao burburinho dos homens construí minha casa
Mas aqui não soa ruído de carros ou cavalos.
Você pode perguntar como pode ser isso –
O coração se foi, o lugar o segue*²³⁹.

3.1

O atol tropical e a estrela do mar

O interesse pela inventividade e pela expressão criativa de homens e mulheres no tempo e no espaço sustenta-se em grande parte na empatia que suas obras despertam. Algumas vezes, é a reação oposta que provoca a curiosidade. Seja qual for o caso, interpretá-las pela perspectiva da história cultural pressupõe o desafio da leitura dos registros documentais – obras edificadas, imagens e textos de várias naturezas – produzidos por seus autores e por aqueles que participaram ou acompanharam direta e indiretamente sua criação. Essa leitura é como o caminhar por um jardim muito próprio, cultivado nos entrecruzamentos sempre dinâmicos entre o passado e o presente. Com curiosidade, “a sós e livres também para pensar no mundo”²⁴⁰, anda-se em busca de fragmentos, alguns desbotados, quebrados e cheios de cracas, outros vívidos, brilhantes e bem conservados, todos a guardar histórias que merecem ser contadas.

Várias são possíveis. Tantas quantas forem as questões levantadas, as perspectivas teóricas que as norteiem e os registros que as sustentem. Dentre elas,

²³⁸ BACHELARD, G., *Poética do devaneio*, p. 3.

²³⁹ YUANMING, Tao, *Sobre o vinho* apud POHL, K., *Rückzug in den Garten*. In: LUTZ, Albert (Org.), *Gärten der Welt*, p. 84. Em livre tradução de “*Mitten im Treiben der Menschen baute ich mein Haus, / Doch ertönt hier kein Lärm von Wagen und Pferd. / Wie kann dies sein, so magst du fragen – / Hat das Herz sich entfernt, folgt der Ort ihm nach*”.

²⁴⁰ BACHELARD, G., *op. cit.*, p. 122.

algumas são escolhidas no processo dialético que envolve o pesquisador e seu objeto e imprime sentido ao trabalho de pesquisa em que a coleta – às vezes incômoda, mas sempre irresistível – traz surpresas, decepções e provoca estranhamentos que demandam trocas de lentes e animam novas questões e novas explorações.

No caso de uma obra urbanística como o Parque do Flamengo os registros de sua criação como lugar físico e simbólico ocupam um largo espectro do fazer artístico e técnico. Anteriormente, durante e após sua construção na década de 1960, o Parque foi objeto de muitas imagens e textos de circulação restrita e pública: croquis e desenhos elaborados, plantas arquitetônicas, maquetes, aquarelas, gráficos, cálculos e projetos estruturais, documentos administrativos, artigos de revista, entrevistas, cartas, discursos, crônicas, relatos de memória, fotografias, filmes e uma gama de produtos do então nascente campo das artes gráficas e de comunicação visual – logomarcas, prospectos, totens de sinalização, guias, mapas e *posters* de divulgação. Uma profusão documental – em parte inacessível, em grande parte destruída e perdida atualmente – que assinala a dimensão poderosa da imaginação na transformação do espaço urbano. Essas imagens e textos em sua relação com o ambiente construído constituem o que o crítico James Donald denomina de formas mediadoras da cidade modernista²⁴¹ que resultam não apenas da expressão artística de seus autores mas são criadas por dinâmicas coletivas. Entrelaçada à memória, a imaginação oferece perspectivas importantes para a interpretação do fazer histórico de formas culturais.

Para J. Donald – discípulo de Georg Simmel como parte dos autores que forneceram referenciais teóricos no capítulo anterior – compreender a cidade como uma categoria de pensamento, um estado mental, não significa reduzi-la a um constructo abstrato ou considera-la algo irreal. As cidades são reais, e cada uma “tem sua própria localização, um clima, disposições espaciais e sociais singulares, uma cacofonia de línguas, trilhas sonoras, seus cheiros e gostos, seus problemas e prazeres...”²⁴² A questão é não reduzir sua realidade “aos seus fenômenos sensoriais e à sua existência material”²⁴³.

²⁴¹ DONALD, J., *Imagining the modern city*, p. 18.

²⁴² *Ibid.*, p. 8.

²⁴³ *Ibid.*

Segundo o autor, é pela imaginação que se apreende o espaço urbano, sempre já simbolizado e metaforizado. E essa não é simples reflexão nem pura projeção. Envolve um ato criativo de apropriação e produção de significado a partir da realidade física do ambiente compartilhado pelos indivíduos. Nesse sentido, considera-se que a imaginação precede qualquer distinção entre ficção e verdade, entre ilusão e realidade. É ela que produz a realidade. E o valor – e não a limitação – das verdades imaginativas é que elas são poéticas, transgridem as fronteiras entre o psíquico e o social. Por isso, imaginar a cidade é ato poético, político e ético de seus habitantes ²⁴⁴. Para o crítico, e como defende Gilberto Velho, a negociação da realidade se dá no intercâmbio criativo entre o subjetivo e o social. Negocia-se a realidade das cidades imaginando-se a cidade, em um trânsito entre o tecido físico urbano, suas representações e a dimensão da imaginação que “borra distinções epistemológicas e ontológicas”²⁴⁵ na criação de uma “cidade-entremeio”, o “ambiente imaginado onde de fato se vive”²⁴⁶.

A cidade moderna analisada por Donald, o contexto das metrópoles europeias entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, pode ser caracterizada como um espaço “criado e animado tanto por representações a serem encontradas em textos – não apenas literários, mas jornalísticos, publicitários e também discursos críticos – e imagens – desenhos, fotografias e filmes, por exemplo –, quanto pelos lugares físicos do ambiente urbano”²⁴⁷. Nessa cidade a figura do artista como criador e articulador da realidade ganha importância na medida do fascínio que sua obra e trajetória biográfica – versões que deixou do ambiente que habitou e percorreu – exerceram sobre sociólogos, filósofos e teóricos da cultura desde o século XIX. Suas representações artísticas e poéticas, entre outras formas simbólicas constitutivas dos imaginários sociais assumem na cidade moderna um duplo papel: compartilham a cidade como sonho e ensinam a sonhá-la como projeto coletivo. Como afirma J. Donald,

Esse ambiente imaginado abrange não apenas as cidades criadas pelas ‘línguas tagarelas’ de arquitetos, planejadores e construtores, sociólogos e romancistas,

²⁴⁴ Ibid., p. 16.

²⁴⁵ Ibid., p. 10.

²⁴⁶ Ibid., p. 9. Em livre tradução do original: “*the city-between*”.

²⁴⁷ Ibid., p. 7.

poetas e políticos, mas também a tradução dos lugares que eles transformaram na realidade imaginária de nossa vida mental²⁴⁸.

Imaginar a cidade, defende o crítico, é a forma moderna de habitá-la, construí-la como cidade metafórica entre memórias e projeções de alternativas, possibilidades de como as coisas poderiam ser. Como afirma o historiador Michel De Certeau, “lugares assombrados”, povoados de lembranças e sonhos, “são os únicos em que as pessoas podem viver”²⁴⁹.

Uma das “consequências materiais de estados mentais”²⁵⁰ de artistas modernos, o Parque do Flamengo opera assim uma mediação da cidade em que habitaram. Como realidade compartilhada e negociada no mundo da intersubjetividade, foi, por isso, expresso em conceitos, palavras e figuras de linguagem, categorias que pressupõem a existência do Outro. Na sugestão de Gilberto Velho, ele “existe fundamentalmente como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo”²⁵¹.

Os exercícios a seguir, nesse capítulo e nos seguintes, pretendem interpretar essas diferentes narrativas e discursos criadores do Parque, a dimensão da linguagem em que esse foi negociado e compartilhado como forma cultural. Na leitura do conjunto documental, registros deixados por essas “línguas tagarelas” em que se entrecruzam tão diversos campos de criação, o prazer da descoberta de escritos poéticos – o prazer do leitor que faz suas as imagens criadas pela pena do poeta – pode ser descrito como um “encontro com nossas fontes de emoção”, nas palavras do crítico Antônio Candido, as quais “põem em movimento o trabalho construtivo de exegese”²⁵².

Uma dessas fontes de emoção norteadora da pesquisa foi a leitura de textos de Elizabeth Bishop. Especialmente, sua escrita poética presente não apenas em sua poesia, mas em cartas, contos e textos jornalísticos que escreveu sobre o Rio de

²⁴⁸ Ibid., p. 8. Em livre tradução do original: “This environment embraces not just the cities created by the ‘wagging tongues’ of architects, planners and builders, sociologists and novelists, poets and politicians, but also the translation of the places they have made into the imaginary reality of our mental life”.

²⁴⁹ DE CERTEAU, M., *The practice of everyday life*, p. 108. Em livre tradução do original: “Haunted places are the only ones people can live in”. A tradução brasileira sugere enunciação distinta, ao substituir “lugares assombrados” por “povoado de lembranças”: “Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças”. DE CERTEAU, M., *A invenção do cotidiano*, p. 189.

²⁵⁰ DONALD, J., *Imagining the modern city*, p. 8.

²⁵¹ VELHO, G., *Projeto e metamorfose*, p. 103.

²⁵² CANDIDO, A., *Formação da literatura brasileira*, p. 31.

Janeiro. Companheira de vida e afeto de Lota Macedo Soares, a norte-americana Bishop produziu boa parte de sua obra nos anos em que viveu no Brasil, com algumas interrupções, entre 1951 e o início dos anos 1970²⁵³. Uma figura tímida e reclusa, que nunca dominou o português, Bishop manteve diminutos seus círculos de amizade e de sociabilidade no Brasil e até recentemente era pouco evidenciada na história e na memória do Rio de Janeiro e do Parque do Flamengo²⁵⁴.

Não muito Bishop escreveu sobre o Parque. Esse não era um tema fácil ou agradável para a poeta. Os anos de construção do Parque representam um período conturbado para as duas mulheres, marcado por desgastes em âmbito pessoal, amoroso e profissional para ambas, assim como pelo seu afastamento em relação ao lugar que, nos anos 1950, havia sido seu lar dileto, o Sítio de Alcobaça, localizado na Fazenda Samambaia, casa e jardim construídos por Lota em antiga propriedade de sua família, em Petrópolis.

As referências ao Parque surgem na extensa série epistolar que acompanha todo o período de sua permanência no país²⁵⁵ e registraram as condições em que se deu o convite à Lota para coordenar as obras do Parque:

Nosso amigo Carlos Lacerda – que passou um ano exilado em Nova York por conta de resquícios do governo Vargas – finalmente chegou ao poder, como governador da Guanabara. Eu e Lota jantamos com ele quando fomos ao Rio, e a Lota já foi ao ‘palácio’ várias vezes. O Carlos quer que ela trabalhe com ele, encarregando-se do ajardinamento de um trecho novo de avenidas ao longo da baía, onde vão construir cafés, restaurantes, alamedas, talvez um aquário etc. — ele quer que a Lota supervisione todo o trabalho. É o tipo de coisa que ela sabe fazer direito. A Lota tem centenas de ideias interessantes sobre esses assuntos, e ela trabalharia com nosso

²⁵³ A obra de Elizabeth Bishop permanece nas últimas décadas como foco de interesse para diferentes áreas de estudo, nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países, através de trabalhos que, para além da fortuna crítica, redimensionam para as ciências humanas e sociais aquela que é considerada uma das maiores poetisas em língua inglesa. Em vida, Bishop recebeu o reconhecimento dos círculos literários, artísticos e acadêmicos em seu país através de títulos, homenagens e os mais importantes prêmios no campo da poesia como, entre outros, o *Pulitzer*, em 1956, o *National Book Award*, em 1969 e o *National Book Critics Circle Award*, em 1977.

²⁵⁴ A relação de Elizabeth Bishop com o Brasil foi tratada pela pesquisadora Regina Przybycien, em seu livro *Feijão preto e diamantes. O Brasil na obra de Elizabeth Bishop*, de 1993, assim como pelo poeta e escritor Paulo Henriques Britto tradutor e organizador de sua prosa e poesia em *Uma Arte*, de 1995, e *Poemas do Brasil*, de 1999. O ensaio *Poesia e paisagem. O Brasil de Elizabeth Bishop*, anterior aos trabalhos acima referidos foi publicado pela crítica literária Flora Sussekind na revista *Literature D’America*, em 1990. A relação de Bishop com a história do Parque do Flamengo ficou conhecida do público brasileiro e, posteriormente, no exterior pelo livro *Flores raras e banalíssimas*, publicado em 1995 pela pesquisadora Carmen de Oliveira, que, ao biografar Lota, tratou de sua relação amorosa com a poeta.

²⁵⁵ As cartas de Elizabeth Bishop, arquivadas na biblioteca de *Vassar College* foram publicadas nos Estados Unidos em 1994 por Robert Giroux e no Brasil, em 1995, foram traduzidas por Paulo Henriques Britto e publicadas com o título *Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop*, pela Editora Companhia das Letras, em 1995.

arquiteto [Sérgio Bernardes, autor da casa de Lota em Samambaia] e com o grande paisagista Burle Marx, que é amigo dela ²⁵⁶.

Nas cartas, sua avaliação do projeto assumido pela companheira é marcada por uma mistura de ceticismo e otimismo, e por uma peculiar atenção aos pequenos detalhes que compõem suas descrições das cenas cariocas:

Acho muito difícil que esses brasileiros temperamentais e mimados como são, consigam cooperar a longo prazo em algum projeto – quanto mais trabalhar sob as ordens de uma mulher. [...] Fomos ao canteiro de obras na semana passada — devia estar fazendo uns quarenta graus — para ver as passarelas e passagens subterrâneas (que já estão cheirando a urina, um dos motivos pelos quais a Lota é contra elas!), os esgotos, os montes de lixo; as chatas, as escavadeiras — acompanhadas de uma dúzia de engenheiros, se derretendo por baixo das roupas de linho branco. O mais velho usava um pequeno abano preto — acho lindo, mas infelizmente, esse hábito parece estar saindo de moda ²⁵⁷.

A percepção de Bishop era temperada pela descrença na capacidade de uma gente de hábitos antiquados em realizar tal projeto:

[...] é uma coisa que está no ar, [...] a maior parte do tempo aqui eu tenho a impressão de estar no século XIX — é difícil acreditar que esse mundo existe mesmo, e no nosso século. Pena que Lota não começou a fazer este tipo de coisa há muitos anos — como teria acontecido em qualquer país mais “adiantado” ²⁵⁸.

Como contraste a esse mundo do “século XIX”, apostava na competência e dedicação de Lota em realizar “o parque dela” ²⁵⁹: “está tudo muito bem, a meu ver, e é maravilhoso vê-la finalmente fazendo alguma coisa, usando a inteligência e também ajudando o Rio, esta pobre cidade suja e moribunda” ²⁶⁰. Atualizava os amigos com notícias da nova vida em que, a despeito do partido em favor da companheira, registrava com olhar atento dinâmicas sociais do novo ambiente frequentado:

Alguns dos melhores arquitetos estão trabalhando com ela, e também o Burle Marx, que é o melhor paisagista tropical que há, a meu ver; e como o Rio é uma grande família, pelo menos o mundo intelectual, estas pessoas são todas velhas amigas. Além disso, e infelizmente, existem os departamentos de Parques e Jardins e de Transporte, e gerais-de-brigada, e muitos, mas muitos burocratas inertes que é preciso enfrentar, e ciúmes e politicagens, e mais a Situação da Mulher aqui! A meu ver, a Lota está se saindo muitíssimo bem. Fico admirada sempre que a vejo em

²⁵⁶ BISHOP. E., *Uma arte*, p. 425. Carta de Elizabeth Bishop à poeta Marianne Moore, de janeiro de 1961.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 428. Carta ao poeta Robert Lowell de 1º mar. 1961.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 427. Carta a escritora e editora Pearl Kazin de 27 fev. 1961.

²⁵⁹ Assim Bishop se referia ao Parque, que também era “o parque da Lota” em seguidas passagens. Ver, por exemplo, em *Ibid.*, p. 441. Carta ao casal Harold Leeds e Wheaton Galentine, de 27 dez. 1961.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 431. Carta a Pearl Kazin de 23 abr. 1961.

atividade, ou quando a ouço falando ao telefone com essa gente difícil. É muito trabalho; ficamos no Rio de segunda a sexta todas as semanas agora, e a Lota nunca que vai se deitar; e o número de “cafezinhos” que ela toma é assombroso²⁶¹.

Os avanços no projeto do “parque da Lota” eram igualmente assinalados e atribuídos exclusivamente a sua competência:

Seja como for, o que antes ia ser uns dois quilômetros de pistas nuas cercadas por um parque sem sombras e sem nada de interessante agora vai ter bastante sombra, *playgrounds*, restaurantes, cafés ao ar livre, pistas de dança etc. — se tudo correr bem. A Lota tem mil ideias boas e viáveis²⁶².

Com as cartas enviava aos amigos fotografias e folhetos providenciados por Lota na tentativa nem sempre bem sucedida de evidenciar suas conquistas:

Lota está enviando essas fotos da “obra” dela. Dá pra ver que o parque está ficando pronto. Não, acho que não dá pra vocês perceberem, não, mas o fato é que a coisa está indo muito depressa, e sem dúvida vê-se que é enorme e cheio de problemas complexos de engenharia, horticultura e arquitetura — e a Lota os enfrenta a todos com o máximo de eficiência e virtuosismo²⁶³.

O entusiasmo inicial desapareceria já nos primeiros anos pelas dificuldades e desgastes da situação que pareciam levar Lota a excessos e crises:

Agora ela está praticamente recuperada — só que eu preferia que ela não estivesse tão cheia de “vontade de brigar”. Tem coisas demais acontecendo no momento para ela se meter em tudo. Quando tentei escrever cartas por ela, não consegui entender exatamente o que estava acontecendo — excesso de informações anteriores, excesso de coisas ocorrendo agora. (Li uma crítica do 8 ½ do Fellini, segundo a qual o filme é sobre uma pessoa que está “paralisada por estar sentindo coisas demais ao mesmo tempo” — e dou-me conta de que esta é exatamente a situação em que estou vivendo há mais ou menos dois anos).²⁶⁴

Lamentando a situação atravessada, se ressentia da mudança para o Rio:

A vida era muito mais agradável na serra. Queria muito voltar para lá e ficar. Eu vou ao meu apartamento vazio para trabalhar de manhã, aqui, o que é bom — mas a cidade está desagradável no momento, e a Lota trabalha demais e nós duas ficamos cansadas demais. Acho que vai demorar algum tempo pra gente se acostumar²⁶⁵.

Os registros deixados por Bishop sobre o projeto que, a seu ver, era motivo dos percalços em sua vida pessoal não são muitos, mas duplamente relevantes. Na dimensão do registro documental do tempo cronológico e cotidiano, a força da escrita que sustenta o conhecimento histórico pela autoridade do relato testemunhal,

²⁶¹ Ibid., p. 433. Carta a sua médica dr. Anny Baumann de 2 mai. 1961.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid., p. 461. Carta ao casal de pianistas e escritores Arthur Gold e Robert Fizdale de 10 out. 1963.

²⁶⁴ Ibid., p. 462. Carta a Robert Lowell de 11 out. 1963.

²⁶⁵ Ibid.

a escrita de quem tomou parte dos eventos analisados. Mas também pela dimensão da *poiesis*, a criação que distende, transforma e eterniza o tempo, o espaço e a ação humana pela linguagem transformadora da literatura. No caso da poeta Bishop, o tomar parte traduziu-se em uma imagística que floresceu de seus poemas, cartas e mesmo de textos de natureza jornalística.

Duas imagens interessam a princípio. Vêm em sequência no artigo *On the Railroad Named Delight*, sobre os festejos do quarto centenário da cidade, escrito por Bishop por encomenda do jornal *The New York Times*, e publicado no suplemento dominical do jornal, *The New York Times Magazine*, em 7 de março de 1965, momento em que a poeta vivia com Lota no Rio de Janeiro, no bairro do Leme²⁶⁶. Fase particularmente complexa para iniciativas como essa, um artigo sobre a cidade motivado pelas comemorações de seus quatrocentos anos. No lado pessoal, a crise na relação provocada pela dedicação de Lota em tempo integral ao projeto do Parque e em busca de apoio popular, político e institucional para a conclusão de suas obras, ameaçada com a proximidade do término do período de governo que sustentava politicamente o projeto e financiava sua realização. Situação agravada pela deterioração da relação entre Lota e o governador Carlos Lacerda, um dos protagonistas, em esfera local e nacional, da crise política dos anos 1960. O clima era assim descrito por Bishop: “se o Carlos for eleito [presidente nas eleições de 1965], acho que prefiro ir embora daqui a ter que continuar vivendo no clima de histeria que ele cria a seu redor”²⁶⁷.

Em carta a Lacerda de janeiro de 1965, Lota comenta de forma provocativa a situação do Parque que pode ser lida de forma desdobrada, também eco e referência à situação de Lacerda e à política mais ampla:

A revista *Time* comunicou que vai publicar o Aterro em cores nas páginas centrais... quando estiver mais adiantado... Pelo jeito que as coisas vão, o Juscelino fez uma “cidade” no meio do deserto, e nós não conseguimos fazer um jardim, no mesmo espaço de tempo. Interessante não é?²⁶⁸

Em carta seguinte, a mudança de tom reflete a irritação de Lota nos primeiros meses de 1965 na tentativa de criar uma Fundação como recurso jurídico e

²⁶⁶ O artigo faz parte do conjunto de textos traduzidos por Paulo Henriques Britto e publicado em BISHOP, E., *Prosa*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014. Seu título é traduzido como *Na ferrovia chamada Encantado*.

²⁶⁷ BISHOP, E., *Uma arte*, p. 471. Carta a sua médica e amiga dra. Anny Baumann de 22 out. 1964.

²⁶⁸ Bilhete manuscrito de Lota a Carlos Lacerda de 5 jan. 1965. Arquivo Carlos Lacerda – UnB, Caixa 176, Série: Vida Política, Subsérie: Militância política, PO. 01.

administrativo que garantisse a conclusão das obras. Igualmente, pode ser lida em relação ao agravamento na conjuntura política e ao isolamento crescente de Lacerda:

Não tem o menor cabimento, que eu passe estes últimos meses, negligenciando o meu trabalho, tentando angustiosamente, sem meios, tempo e talento organizando um “movimento de opinião” para... salvar o Parque. Não tenha a ingenuidade de pensar que este bilhete é para convence-lo de mudar de ideia e entrar em acordo com a Assembleia [Legislativa da Guanabara] por causa da Fundação [Parque do Flamengo] – você não precisa de conselhos, porque faz isto muito bem, quando o caso lhe interessa. É só para que você saiba que amizade não é sinônimo de burrice, e que o considero totalmente responsável pelo sucesso ou fracasso da lei sobre a Fundação, na Assembleia²⁶⁹.

Bishop igualmente relata a turbulência em carta à sua médica e confidente, dra. Anny Baumann:

Lota está meio que “em greve” – não sei no que vai dar. Está brigada com o Carlos. [...] Talvez eu não deva ficar chateando você com os problemas da Lota. Mas, como você bem pode imaginar, praticamente não pensamos em outra coisa no momento – e além disso ela tem muita *admiração* pelo Carlos. Mas ele é mesmo um homem muito difícil²⁷⁰.

Os trechos anteriores, registros que, a princípio, tratam do caso específico do projeto do Parque permitem, no entanto, identificar uma conjuntura política e histórica de tensões e conflitos que se realiza, não como algo externo às narrativas, mas por elas construído na trama das relações pessoais dos sujeitos que a reinterpreta e empresta novo sentido. Essa tensão de um tempo de incertezas exemplificava-se, na esfera pública, entre outros fatores, pela recente instauração do regime ditatorial militar que ocorria simultaneamente às alianças e campanhas políticas locais e nacionais em curso com vista às eleições marcadas para o final do ano. Nesta movimentação o Rio de Janeiro, formal e informalmente, mantinha-se *locus* de debates e de instâncias decisórias da política nacional. Sede de órgãos políticos e administrativos federais que funcionariam na antiga capital até a transferência ser concluída no início da década de 1970, continuava a “refletir as incertezas vividas por todo o país”²⁷¹ e ser foco de atenção nacional para os assuntos, negócios e notícias políticas, econômicas e culturais. Ainda como um ingrediente para a instabilidade política e institucional daquele período, o vulto

²⁶⁹ Bilhete manuscrito de Lota a Carlos Lacerda de 15 jul. 1965. Arquivo Carlos Lacerda – UnB, Caixa 128, Série: Vida Política, Subsérie: Governador, PO. 03.

²⁷⁰ BISHOP, E., Uma arte, p. 474. Carta de Bishop à dra. Anny Baumann de 8 fev. 1965.

²⁷¹ BISHOP, E., Prosa, p. 247.

mediático do governador da Guanabara, apoiador do golpe militar, candidato em campanha presidencial e envolvido em polêmicas nas esferas de poder local, estadual e federal, e que nesse momento criticava publicamente os rumos do governo do general Castelo Branco.

Esse momento de crise e instabilidade é por vezes esvaziado de suas ricas possibilidades interpretativas pelo impacto das grandes rupturas, como a provocada pelo Golpe Civil-Militar de 1964 e suas consequências trágicas nas décadas seguintes, que tendem a ofuscar a análise de seus contextos, e encobrir conjunturas complexas e plurais. Em 1965, se o clima na Guanabara expressava tensões e temores pelos acontecimentos excepcionais do último ano, também conjugava ânimos de festa, esperança e celebração pela efeméride comemorada naquele ano, o aniversário de quatrocentos anos da cidade.

Na semana anterior à publicação do artigo, os cariocas haviam festejado o *Carnaval do Quartocentenário*, evento oficial do calendário que celebrava o *Ano do IV Centenário do Rio*, lembrado por estudiosos do período como “um ponto de flexão” na história da cidade por ser sua “maior e mais abrangente celebração” e que “contou com grande adesão popular”²⁷².

Desdobrada pelas datas do calendário comemorativo anual, a agenda do IV Centenário, preparada pelos governos estadual e federal e por iniciativas da sociedade civil, pretendia adotar o tom solene das paradas militares, shows aéreos e pirotécnicos, inaugurações, lançamentos, desfiles e exposições em homenagem ao aniversário de fundação da cidade. De fato, para além das celebrações festivas a data resultou em uma ocasião ímpar de apropriação, criação, divulgação e consumo de imagens e outras representações a celebrar e encenar a memória e a história da cidade e sua paisagem espetacularizada e apreciada de perto e de longe.

Mesmo inacabado, o Parque do Flamengo figurava em publicações comemorativas como representação do futuro da Guanabara que se anunciava sempre em relação à iconografia histórica que simbolizava a memória e o patrimônio cultural e artístico carioca a ser igualmente comemorado. É o caso das edições comemorativas das revistas de fotorreportagens de grande circulação no período, como a revista *O Cruzeiro*, em que se reproduziam fotografias

²⁷² TURAZZI, M. I., Rio 400 + 50, p. 10.

panorâmicas do Aterro do Flamengo postas em relação a figuras de Debret e outros artistas que registraram o Rio em outras épocas.

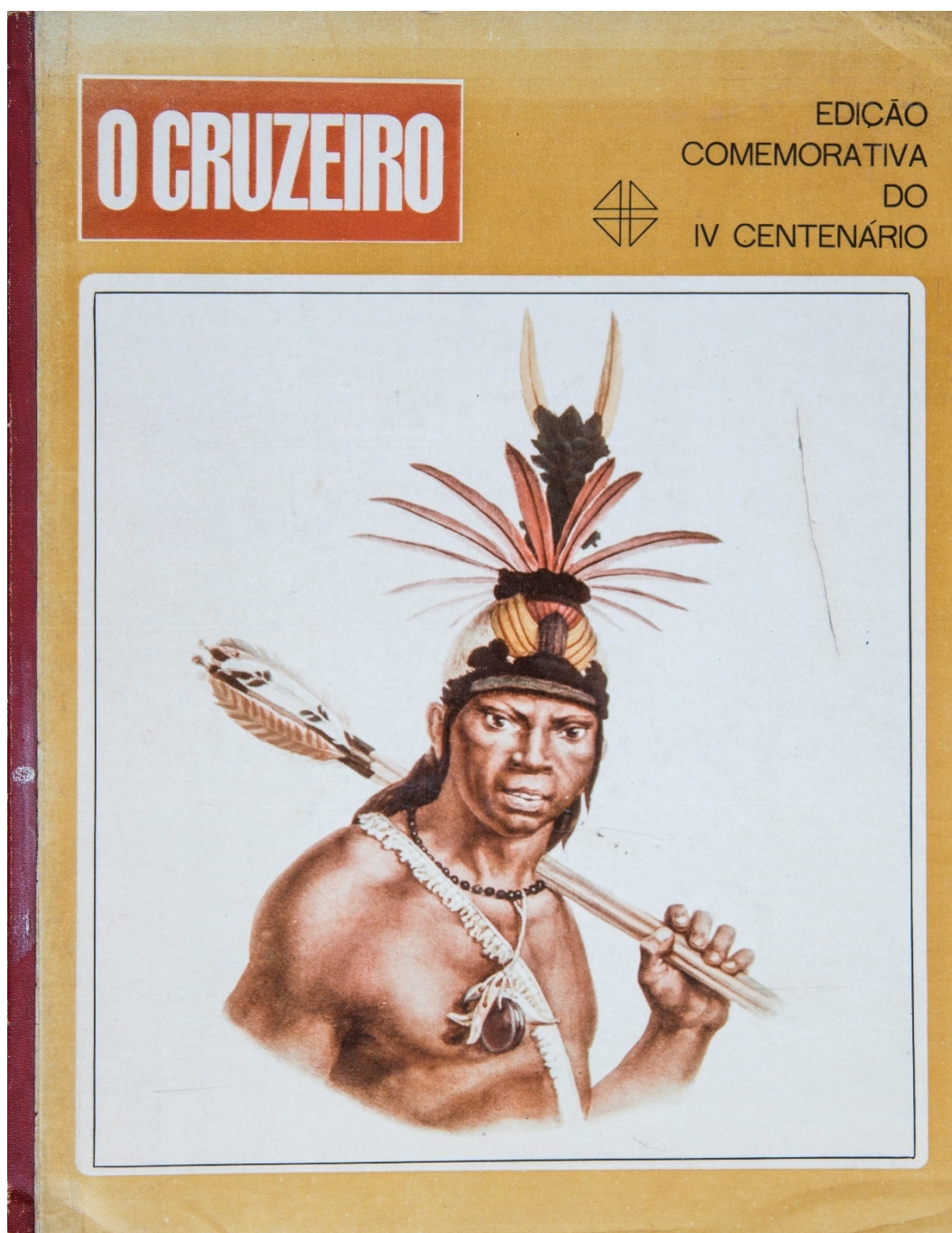


Figura 3.1 - “Capa com detalhe de gravura de Debret” da Revista O Cruzeiro - Edição Comemorativa do IV Centenário. 1965. Acervo pessoal de Silvia Ilg Byington.

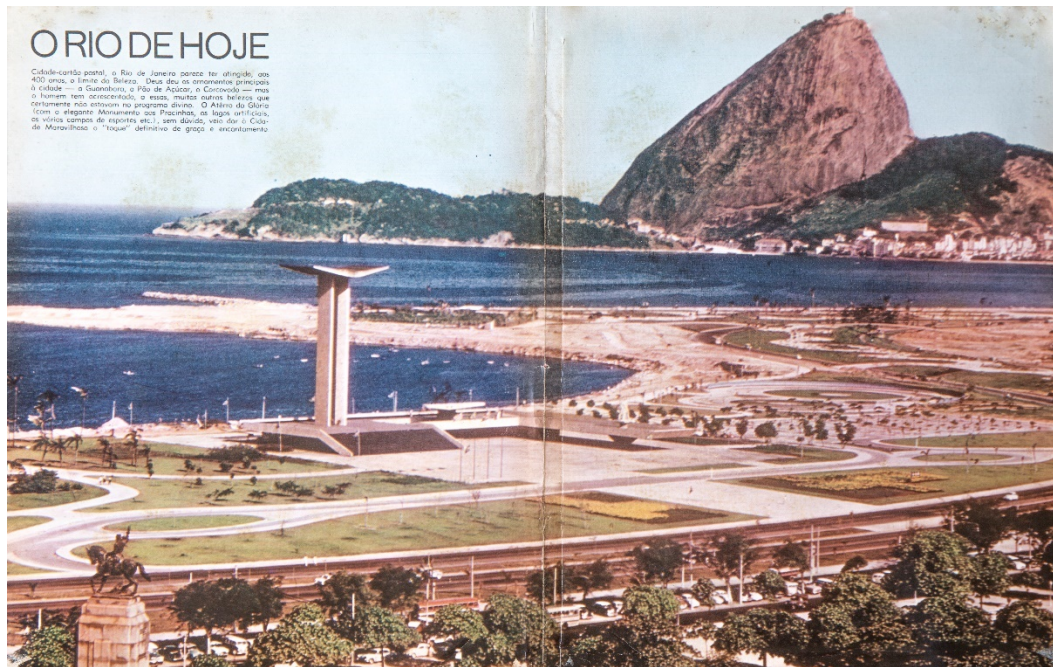


Figura 3.2 - Folha de guarda com foto do Parque do Flamengo da Revista O Cruzeiro - Edição Comemorativa do IV Centenário. 1965. Acervo pessoal de Silvia Ilg Byington.

No texto que acompanha a Figura 3.2 lê-se:

O RIO DE HOJE – Cidade-cartão-postal, o Rio de Janeiro parece ter atingido, aos 400 anos, o limite da beleza. Deus deu os ornamentos principais à cidade – a Guanabara, o Pão de Açúcar, o Corcovado – mas o homem tem acrescentado, a essas, muitas outras belezas que certamente não estavam no programa divino. O Aterro da Glória (com o elegante Monumento aos Pracinhas, os lagos artificiais, os vários campos de esporte, etc.), sem dúvida, veio dar à Cidade Maravilhosa o “toque” definitivo de graça e encantamento²⁷³.

Como em toda comemoração, tradições foram inventariadas e “inventadas”²⁷⁴ no esforço de reconstruir, pelos horizontes da história e da memória, traços de identidade e caminhos de futuro para a ex-capital. Emblemas, símbolos, ícones, a desanuviar as incertezas e alimentar esperanças dos que a encaravam no cotidiano das mazelas urbanas e também à distância.

Mas o curioso é que esse desfile de solenidades foi temperado e servido à moda carioca, já que o dia 1º de março cairia na Segunda de Carnaval. A situação

²⁷³ O CRUZEIRO, Edição Comemorativa do IV Centenário, 1965.

²⁷⁴ Como “tradição inventada” entende-se, segundo o historiador Eric Hobsbawm, “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição o que implica uma continuidade em relação ao passado”, continuidade essa bastante artificial e que expressa, de fato, um contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo contemporâneo e a “tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social”. HOBBSBAWN, E.; RANGER, T., A invenção das tradições, p. 9-10.

não foi desperdiçada pelos cronistas do Rio. Carlos Drummond de Andrade, em sua coluna *Imagens* anotou essa carnavalização da efeméride em crônica intitulada *O 4º, na 2ª*:

A data era para ser comemorada com discursos eruditos no Instituto Histórico, missa cantada com *Te Deum Laudamus* na Catedral Metropolitana, espetáculo de gala e muitas outras celebrações cívicas, espirituais e culturais, mas não deu pé. Estácio de Sá lembrou-se de fundar esta cidade num dia em que, quatro séculos mais tarde, cairia a segunda-feira de carnaval. [...] Fez-se o que pode: na inviabilidade de viver isoladamente a fundação e o carnaval, fundimos aquela neste, de tal jeito que, deixando para o lado o 4º centenário da cidade, pulamos o carnaval do 4º centenário. As escolas de samba assumiram o papel de institutos e academias letradas, levando para a rua os seus enredos presumidamente históricos, e verificou-se uma vez mais que o samba, mesmo sujeito a contaminações norte americanas, europeias e bossa novistas, ainda é o veículo mais sincero da emoção carioca. [...] no caso influíram fatores distintos: quem mandou coincidir o dia ilustre com o dia irresponsável? [...] Brincando o 4º centenário, em lugar de comemorá-lo à maneira clássica, fomos mais uma vez nós mesmos, isentos de formalismo, alheios à abstração, à retórica e à dramaturgia convencional – uma boa cidade e uma boa gente. Daqui te saúdo também sem solenidade, meu Rio e meu assunto, minha coleção de lembranças adultas e minha alegria de mineiro²⁷⁵.

Enquanto a pena versada de Drummond coloria os detalhes que literalmente faziam a festa da “boa gente” saudada “sem solenidade”, a matéria jornalística assinada por Bishop apresentava por outra perspectiva a Guanabara para aqueles que compunham o universo de leitores do periódico nova-iorquino, curiosos a respeito de um destino balneário tropical ao sul do Equador.

Potenciais visitantes, estimulados por iniciativas de reaproximação econômica e cultural entre os Estados Unidos e o Brasil, retomada pelos governos dos dois países na segunda metade dos anos 1950 e intensificada no início dos anos 1960 pelo governo do presidente americano John F. Kennedy, diante da postura distanciada e evasiva do Brasil em relação aos Estados Unidos sob os governos de Jânio Quadros e João Goulart. “Bom vizinho” até o final da Segunda Guerra, o Brasil, assim como outros países latino-americanos, ganhara o rótulo de “vizinho pobre”²⁷⁶ na nova etapa da política hemisférica implementada pelas agências e programas governamentais e também por iniciativas empresariais norte-americanas. É exemplo o desdobramento da Operação Pan-Americana, proposta

²⁷⁵ ANDRADE, C. D., *Imagens misturadas: o 4º, na 2ª*, Correio da Manhã, 05 mar. 1965, p. 14.

²⁷⁶ HIRST, Monica. *Política da Boa Vizinhança*. In: DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930, FGV, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/politica-de-boa-vizinhanca>>. Acesso em 15 jan. 2018.

por JK em 1958, no programa de assistência socioeconômica Aliança Para o Progresso.

Os laços entre os dois países promovidos pelos EUA contra o que era visto como ameaças do avanço comunista na América Latina – simbolizado pela Revolução Cubana em 1959 e por iniciativas do governo de João Goulart, que assume o poder de forma atribulada e mesmo dramática com a renúncia de Jânio Quadros em 1961 – haviam sido especialmente bem atados pelo governo de JK e encontravam no governo de Carlos Lacerda e em setores da elite política e empresarial carioca pontos de apoio e aliados na construção de parcerias concretas e também na tarefa de formação de opinião pública favorável à política hemisférica norte-americana e seu modelo de desenvolvimento e modernização na primeira metade da década de 1960, projeto que contrapunha-se ao forte sentimento nacionalista e antiamericano de vários setores sociais e corporativos nesse período. O trabalho envolvia um intenso intercâmbio cultural, artístico e acadêmico, em que os meios de comunicação de massa – cinema, música, televisão, jornais, livros e revistas ilustradas – tinham papel fundamental. Uma das iniciativas bem sucedidas no período foi a publicação de fotorreportagens de viés cultural, geográfico e etnográfico sobre países e regiões estratégicas para essa política hemisférica, de que é exemplo o artigo jornalístico escrito por Bishop no início de 1965²⁷⁷.

A narrativa ágil, como uma câmera a filmar a cidade em festa, descreve os eventos militares, a inauguração da nova iluminação do Cristo Redentor, os rituais religiosos no *Reveillon* da praia de Copacabana e, pelo ponto de vista do observador distante da euforia carnavalesca da Belacap²⁷⁸, enumera as diferentes festas do Carnaval para concluir com a verve de uma escritora da Nova Inglaterra:

²⁷⁷ A reportagem ocupava quatro páginas do jornal e contava com nove fotografias, sendo as maiores duas imagens aéreas e noturnas: a Enseada de Botafogo com o Pão de Açúcar e uma vista da orla da Zona Sul tirada a partir do Corcovado. Ainda, duas cenas do carnaval de rua, a tomada de uma favela, duas crianças brincando na Praia de Copacabana, uma cena de um condutor de bonde a trocar dinheiro e uma foto de um bonde lotado, além de uma foto do Cristo Redentor, completavam a matéria. A legenda assim resumia o conjunto: “Nenhuma outra cidade no mundo pode superar a beleza do cenário do Rio de Janeiro (abaixo, ao luar, com o Pão de Açúcar subindo à direita). Mas o apelo do Rio está também em seu povo e em sua vida pulsante. Acima, cariocas preparam-se para os desfiles do Carnaval deste ano. Na página oposta, uma favela no morro (com vista); um condutor de ônibus exaspera-se com o 'troco', um sintoma da inflação do Brasil; crianças na praia de Copacabana, e vigiando toda a cidade, a estátua do Cristo Redentor”. BISHOP, E., On the Railroad named Delight, The New York Times Magazine, Nova York, 7 mar.1965, p. 29-30; 84-85.

²⁷⁸ Título atribuído ao Rio de Janeiro no final dos anos 1950 em função daquele da nova capital federal, Novacap, conhecida pela população e órgãos da imprensa com o nome da empresa

Todas essas atividades juntas formavam uma mistura bem carioca: latina e africana, católica e pagã; vagamente militar, com um toque de progresso; um pouco desorganizada, mas com muita beleza inesperada²⁷⁹.

A narrativa, uma espécie de *travelling* cinematográfico²⁸⁰, ganha ritmo na descrição do cenário natural composto pelas montanhas, vegetação, céu, mar e a constante névoa úmida que confere um efeito “onírico e delicado”²⁸¹ à atmosfera local. Destaca-se em relação aos outros trechos do artigo pela concisão e lirismo de um olhar afiado sobre o mundo de sua predileção, aquele da natureza que se expressa por “um toque romântico diferente do que se vê em qualquer outra cidade”²⁸². E conclui ao contrapor à beleza natural singular os aspectos que para a autora seriam os pontos negativos da cidade: o tecido urbano feio, velho e sujo, seus graves problemas sociais, econômicos e de infraestrutura, e sombrias perspectivas para seu crescimento. Resume em poucas linhas a história de seu processo de urbanização:

Um cenário muito bonito, mas pouco adequado ao planejamento urbano. Há quatrocentos anos a cidade vem se espalhando pouco a pouco por entre as montanhas, em todas as direções — e acabou crescendo como uma *estrela-do-mar torta*²⁸³.

Em contraste com a sucessão de lugares e situações referidas como exemplos da “decadência” e “escuridão”²⁸⁴ do Rio, Bishop assim apresenta o “novíssimo Parque do Flamengo”, a “única contribuição estética do governo Carlos Lacerda para a cidade e seus subúrbios”²⁸⁵:

O Parque do Flamengo é estreito, mas tem mais de seis quilômetros de comprimento, estendendo-se a partir do centro comercial da cidade ao longo da orla da baía de Guanabara, em direção ao sudoeste. Sua aparência atual lembra um *atol tropical verde que acaba de emergir do mar* mas na verdade o parque é fruto de três anos de muito trabalho sobre uma extensão medonha e nada promissora de lama, terra, canos e pistas expressas, conhecida há tempos como “o aterro”. [...] Em contraste com o estado geral de decadência, o novíssimo Parque do Flamengo ostenta uma praia

pública criada por Juscelino Kubitschek em 1956 e encarregada do empreendimento da nova capital, Companhia Urbanizadora da Nova Capital.

²⁷⁹ BISHOP, E., Prosa, p. 244. No original: “All together, the city’s activities were a completely Cariocan – that is to say, a Rio de Janeiran – mixture: Latin and African, Catholic and pagan; mildly military, with a touch of progress; a bit disorganized, but with a great deal of unexpected beauty”.

²⁸⁰ Termo que caracteriza diferentes movimentos de deslocamento real da câmera pelo espaço em que se produzem efeitos visuais compositivos da narrativa cinematográfica.

²⁸¹ BISHOP, E., op. cit., p. 246.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid. No original: “Beautiful as it is, this setting does not lend itself to city planning. For 400 years, the city has probed slowly between the peaks in every direction – until it has grown like a lop-sided starfish.” Grifo meu.

²⁸⁴ Ibid., p. 247.

²⁸⁵ Ibid.

nova, jardins, um coreto e pista de dança ao ar livre, um teatro de marionetes e passeios de bondinho para as crianças. O parque é de longe o melhor presente de aniversário recebido pelos moradores da cidade, e, embora apenas três quartos dele estejam prontos, dezenas de milhares de cidadãos já o frequentam²⁸⁶.

Chamam atenção nos trechos reproduzidos as duas imagens usadas para sintetizar o parque – um atol tropical – e a cidade – uma estrela do mar torta –, apresentadas em meio a uma avaliação precisa daquilo que Bishop apreciava e sabia reconhecer na cidade que, de resto, a irritava e a confundia: o cenário natural e as pontuais construções históricas barrocas e edifícios da arquitetura moderna. Supérfluas como informação, as imagens são preciosas como representações peculiares, lapsos, intromissão da pena poética nas tentativas de Bishop pela seara jornalística.

O estranhamento causado pela referência à cidade como um animal marinho gigantesco e invertebrado, malformado entre o mar e suas serras e ao atol emergido como mágica das águas da Guanabara, remete àquela situação que o historiador Robert Darnton descreve aos pesquisadores dos arquivos de documentação histórica:

Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo²⁸⁷.

A afirmação de Darnton é motor da investigação que toma o estranhamento como método, chave interpretativa para a análise histórica, e também um limite à frequente atribuição de intencionalidade aos sujeitos que, mestres ou amadores, muitas vezes usam sua “caixa de ferramentas linguísticas”²⁸⁸ sem dela ter consciência. Pois o estranhamento é de quem deseja interpretar e que, a partir desse ponto, deve assumir sua própria voz. E quando se trata da expressão artística é também de um fascínio que se fala, e de seu potencial de conexão com o que trazemos dentro de nós. Como lembra o filósofo Gaston Bachelard, “o poeta tocou no ponto certo. Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue”²⁸⁹.

²⁸⁶ Ibid. Grifo meu.

²⁸⁷ DARNTON, R., O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa, p. XV.

²⁸⁸ Nos termos de CAUQUELIN, A., A invenção da paisagem, p. 153.

²⁸⁹ BACHELARD, G., A poética do devaneio, p. 120.

No caso, a opacidade das imagens e o “sistema de significados estranho” a que se referem avivaram lembranças e a imaginação de catadores de conchas e sonhadores da cidade à beira-mar, para quem o indecifrável é incômodo mas irresistível, seja ele referido a seres pegajosos na palma da mão ou a imensidões dos horizontes marinhos. Esse encontro simultaneamente estranho e familiar desestabilizou referências e inspirou a imaginação e o trabalho interpretativo. As imagens permaneceram como uma espécie de cisma que, lembra o crítico Silviano Santiago, é termo polissêmico ao significar dissidência mas também ideia fixa e, ainda, devaneio²⁹⁰.

Devaneio que, na interpretação de Bachelard, não é um estado de inconsciência mas sim de consciência geradora de imagens poéticas, de imaginação criadora e articuladora de pensamento e sentimento na construção do conhecimento, da linguagem e da memória. Ele é um tempo de repouso e distensão que se distingue do sonho noturno inconsciente. O devaneio poético é, segundo o filósofo, o testemunho de uma função do irreal, função útil que protege o psiquismo humano em sua relação com o “não-eu” ao mesmo tempo em que abre um “porvir da linguagem” e da percepção: “Quantas experiências de metafísica concreta não teríamos se prestássemos mais atenção ao devaneio poético!” Estado de entrega à polifonia dos sentidos, da imaginação e da memória, o devaneio expresso como imagem poética e como página literária pelo talento do escritor torna-se um “devaneio transmissível, inspirador, vale dizer, uma inspiração na medida dos nossos talentos de leitores”²⁹¹. Assim sugerido, o devaneio é um acordo entre poetas e seus leitores expresso na epígrafe desse capítulo, “a poesia é um dos destinos da palavra. [...] e a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”. Dito de modo mais direto por Oswald de Andrade, “a poesia existe nos fatos, [...] no jornal anda todo o presente”²⁹² e ainda mais prosaico e não menos filosófico,

o poeta é aquele que nos diz coisas que não sabíamos ou não tínhamos pensado e, de repente, abrem clareiras no nosso entendimento. E não precisa fazer isso em versos. Pode fazê-lo também numa crônica de jornal, numa mensagem de email ou num bate papo de botequim – basta que o faça de maneira concisa, precisa e original, como é obrigação dos poetas²⁹³.

²⁹⁰ SANTIAGO, S., *Genealogia da ferocidade*, p. 75.

²⁹¹ BACHELARD, G., *A poética do devaneio*, p. 3-13.

²⁹² ANDRADE, Oswald de, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, *Correio da Manhã*, São Paulo, 08 mar. 1924.

²⁹³ CASTRO, Rui, *Razão em não querer tê-la*, *Folha de S.Paulo*, 23 fev. 2018, *Caderno A*, p. 2.

Nesse caso, não se trata de entendimentos ou de clareiras como pretende o cronista, mas de imagens que deslocam, desestabilizam e fazem questionar enquadramentos automatizados pelo costume. São, assim, ponto de partida para reflexão sobre perspectivas arraigadas. Põem em movimento um trabalho de interpretação a partir da leitura que nos comove. O que implica em encarar a opacidade da imagem e, em companhia da cisma que mantém sempre à vista no horizonte a emoção e o estranhamento por ela provocados, transformar a impressão em olhar crítico. Entre eles há, como sugere o crítico Antonio Candido,

o trabalho paciente de elaboração que, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores. A impressão como timbre individual, permanece essencialmente, transferindo-se ao leitor pela elaboração que lhe deu generalidade²⁹⁴.

Que curiosa síntese que reúne o reconhecimento do Parque como o resultado de “três anos de muito trabalho” na criação de um espaço público de lazer que é “o melhor presente de aniversário recebido pelos moradores da cidade”, à sua representação com um atol tropical, uma ilha inabitável na superfície oceânica, evidência acima do nível do mar do que nele se oculta – o organismo de coral submerso, corpo multiplicado pelo trabalho incessante da vida marítima –, e do que já desapareceu – a coroa do vulcão erodido pelo tempo ao redor da qual crescera a bancada coralina²⁹⁵.

Também é motivadora a naturalização da cidade, antiga capital – cabeça – do país e então nova capital da Guanabara, referida em seus quatro séculos de esforços urbanizadores como sítio “pouco adequado ao planejamento urbano” e por isso assemelhada a um animal invertebrado e sem cabeça a espalhar-se “pouco a pouco por entre as montanhas, em todas as direções”. Uma estrela marinha cujo corpo radial e espinhoso é capaz de regenerar-se repetidas vezes e cuja beleza é proporcional à sua capacidade de moldar-se e adaptar-se a qualquer *habitat*, dos

²⁹⁴ CANDIDO, A., Formação da literatura brasileira, p. 31.

²⁹⁵ Um atol é definido no Novo Dicionário Aurélio como uma “coroa de coral erigida sobre um pilar vulcânico e que aparece à feição de uma ilhota rasa que encerra uma lagoa”. Em outros termos, o atol é um anel coralíneo assentado ao redor de uma ilha vulcânica. Afundado e desaparecido na erosão do tempo, o vulcão dá lugar a uma lagoa de águas ricas em nutrientes que alimentam o recife submerso.

oceanos tropicais às águas polares, das faixas litorâneas às profundezas abissais, das águas cristalinas de praias virgens às mais fétidas baías urbanas²⁹⁶.

Igualmente curioso, a cidade e seu parque, signos da cultura e da história escamoteados em formas da natureza desproporcionais entre si, crescidas no mar de baixio da baía encharcada de rios, mangues e lagoas – vida que aflora e submerge, sujeita que está às duras condições do ritmo das marés. Nessa cidade estranha, a estrela e o atol relacionam-se em contraposição, a primeira figura o atraso e um fracasso, o segundo representa um “novíssimo” presente redentor. Figuras do repertório de amantes de paisagens costeiras cujos olhares ignoram ou ocultam sinais de realizações humanas nos quadros que inventam. E aparentemente desvencilhadas de compromissos, dão margem a livres conjecturas.

3.2

Um olhar estrangeiro

As imagens do artigo de 1965 não são as únicas nem as mais inspiradas na imagística criada pela escritora a partir de suas memórias, observações e impressões sobre os lugares que conheceu. Ilhas, baías, montanhas, vulcões, rios, florestas, os cenários naturais são temas para a poesia da viajante que recriou esses lugares como ambiências subjetivadas. A geografia e a natureza, as costas marítimas, cabos, ilhas e baías inspiraram o fazer artístico de Bishop – “*some realms I owned*”²⁹⁷ –, títulos de seus livros, como *North and South*, *A cold spring* ou *Geography III* e temas de poemas como *Cape Breton*²⁹⁸ e *Crusoe in England*²⁹⁹.

Ao percorrer o Brasil como tantos artistas viajantes de diferentes gerações e latitudes intelectuais e estéticas, Bishop apropriou-se do que conheceu para compor uma obra que prossegue desafiando o leitor em suas possibilidades interpretativas que justificam os estudos específicos já citados de outras áreas de conhecimento, e

²⁹⁶ Ver verbete Starfish em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Starfish#Taxonomy>>. Acesso em 03 mai. 2017. Do filo *Echinodermata*, a estrela do mar é caracterizada pela capacidade de resistência à degradação ambiental, sobrevivendo em locais com alto índice de poluição como a Baía de Guanabara. É tema de ensaio fotográfico e do documentário Baía Urbana, do fotógrafo e cinegrafista Ricardo Gomes. Ver AZEVEDO, A. L.; GOMES, R., Heróis da resistência, O Globo, 26 jun. 2016, p. 26-35.

²⁹⁷ BISHOP, E., *Geography III*, p. 40. Em tradução livre: “alguns reinos que possuí”.

²⁹⁸ Id., Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop, p. 188.

²⁹⁹ Ibid., p. 326.

mais aprofundados do que aqui se pretende – por em relação suas imagens do Parque do Flamengo e do Rio de Janeiro e aquelas de seu jardim de Samambaia recriado como um paraíso tropical em seus poemas com temática brasileira em que opera um método paisagístico.

Considera-se que o estrangeiro vê coisas que não são vistas pelos que carregam as insígnias dos costumes ou enxerga-as com cores, sentidos e relevos diferentes daquilo que foi envolvido pelas tramas dos hábitos e da familiaridade. O interesse inicial pela poética de Bishop, assim, justificou-se por suas escolhas pessoais e artísticas que a levaram a permanecer por quase duas décadas em um país cujas lembranças, em seus escritos de viajante e de “turista aprendiz”³⁰⁰, poderiam limitar-se às impressões do Porto de Santos onde seu navio, a caminho da Terra do Fogo, fez escala em 1951, e que, no entanto, marcaram profundamente sua trajetória literária.

Escolhas que, em sua dimensão privada, se traduzem na relação de amor com Lota e na tendência ao isolamento, seja no Sítio de Alcobaça, em Samambaia, seja na cobertura no Leme, no Rio de Janeiro. Alguém que manteve diminutos seus círculos de amizade e de sociabilidade no Brasil, ambas escolhas tomadas como perspectivas pelas quais interpretou a realidade de um país estrangeiro cuja língua ela resistiu a assimilar a ponto de declarar que “de vez em quando vou aos Estados Unidos, de volta às fontes linguísticas, como um mergulhador que volta à tona”³⁰¹ e que fermentaram sua memória e sensibilidade poética.

Suas escolhas devem ser consideradas também em uma dimensão pública. A atuação como poeta, escritora e tradutora de obras literárias brasileiras, identificou-a com o Brasil não apenas para um público leitor, mas para formadores de opinião, aqueles que compunham suas redes de amizade e de sociabilidade, intelectuais e artistas de Boston e Nova York em boa parte ligados ao mercado editorial e à imprensa especializada e não especializada norte-americana. Relações que eram construídas na expressiva atividade epistolar da poeta, *locus* de diálogo e criação literária fundamental em sua trajetória. E também como anfitriã de artistas e

³⁰⁰ Título da série de crônicas publicadas por Mário de Andrade entre 1928 e 1929 no jornal *Diário Nacional*, a partir de suas viagens etnográficas realizadas em 1927 e 1928 pela Amazônia e pelo Nordeste. A expressão cunhada pelo artista pesquisador para expressar seu olhar poético-etnográfico sobre as manifestações culturais, nas suas palavras, “autenticamente brasileiras” é sugestiva para as perspectivas de olhar descritivo adotadas por Bishop em seus poemas e textos em prosa. Cf. ANDRADE, M., *O turista aprendiz*, 1983.

³⁰¹ BISHOP, E., A poetisa, o caju e o micuçu, *Correio da Manhã*, 13 dez. 1964, p. 1.

intelectuais norte-americanos que participavam dos programas de intercâmbio patrocinados e operados pelos programas governamentais dos EUA e Brasil nesse momento.

Como fica claro em suas cartas, assumiu alguns projetos de escrita menos por vocação ou interesse intelectual e mais por necessidade financeira. Sobre o citado artigo *On the Railroad Named Delight*, afirma:

Estou escrevendo um artigo sobre o Rio para a revista de domingo do *New York Times*. Estou arrependida de ter aceito a incumbência, porque para mim é muito difícil escrever prosa, mas na hora achei que ia ser fácil. Preciso entregar hoje à noite, de modo que tenho que trabalhar. Talvez eles nem aceitem meu texto³⁰².

Esses escritos, de maior ou menor interesse artístico ou intelectual, permitem sublinhar a importância de Elizabeth Bishop como agente histórico central no evento aqui analisado, pelo lugar que ocupou e pela natureza e peculiaridade de suas imagens e narrativas mediadoras dos lugares em que viveu. Sua figura, apesar de identificada e valorizada por aqueles que nos anos 1950 e 1960 apostavam na modernização do Brasil aos moldes culturais norte-americanos e na importância da divulgação da cultura brasileira nos Estados Unidos, como é o caso de Lota e de seus círculos de sociabilidade, teve mínimo impacto nos meios intelectuais e jornalísticos brasileiros que detectavam de forma restrita e pontual sua presença no país. Para compreender seu lugar e atuação, importa considerar alguns aspectos de sua vivência de artista estrangeira no país.

Com 40 anos, Elizabeth Bishop aportou, em dezembro de 1951, no Brasil em uma das escalas da viagem de circum-navegação pela América do Sul. Segundo seus biógrafos³⁰³, a viagem havia sido pensada como fonte de inspiração e como remédio para um estado melancólico e de solidão sintomatizados através de alergias, asma e pelo alcoolismo que a acompanhariam por toda a vida.

Órfã, morou por breve período com seus avós maternos em Great Village, uma pequena vila na Nova Escócia, período marcante em sua primeira infância e que originou escritos memorialísticos em prosa e verso marcados pelo afeto familiar e pelas aventuras de descoberta de um universo doméstico acolhedor e seguro.

³⁰² BISHOP, E., *Uma arte*, p. 475. Carta de Bishop à dra. Anny Baumann, de 8 fev. 1965.

³⁰³ Dentre esses autores, Brett Milliet em *Elizabeth Bishop. Life and the memory of it*; Robert Giroux no texto introdutório de *Uma arte*; e Paulo Henriques Britto no ensaio *Elizabeth Bishop: os rigores do afeto* publicado originalmente em *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*.

Em Boston, onde passou a residir a partir de 1918 com uma tia após breve e solitária temporada com a aristocrática família paterna, frequentou as colônias de férias e praias de *Cape Cod* e estabeleceu uma forte relação com a costa marítima da região. Suas paisagens e personagens serviram à construção da sensibilidade e do talento da escritora para a descrição dos aspectos da geografia, da flora e fauna. Assim como a ausência dos pais, as memórias das frias paisagens marinhas da Nova Inglaterra se fariam presentes como tema, escala e matiz em sua imagística.

Nos colégios internos que frequentou em Boston fez amizades, descobriu sua homossexualidade e sua veia de escritora ao publicar poemas e contos nos jornais escolares, o que levou a ser matriculada no tradicional e exclusivo *Vassar College*³⁰⁴, no estado de Nova York, onde teve como colegas Mary McCarthy, Eleanor Clark, Muriel Rukeyser, Louise Crane, entre outras escritoras, poetas e personalidades de famílias ricas e influentes na política e nos círculos intelectuais e artísticos norte-americanos. Essas seriam as referências de amizade e sociabilidade de Bishop em Nova York e Boston às quais manteve-se ligada por toda a vida através da escrita epistolar e dos periódicos em que publicava. Em conjunto com livros, jornais e revistas europeus e norte-americanos assinados pela escritora, a produção epistolar tornaria significativo o fluxo de sua correspondência pessoal. Essa expressiva produção é entendida como um gênero literário primordial na obra da poeta e também como “lugar de sociabilidade”³⁰⁵, de diálogos e encontros entre autores em que identidades são esboçadas, amizades estabelecidas, projetos intelectuais germinados e que registra os processos de criação de suas obras literárias.

Com a amiga e companheira Louise Crane realizou suas primeiras viagens à França, Inglaterra e Marrocos entre 1935 e 1936. Chegaram à Espanha durante a Guerra Civil, o que motivou a imediata volta aos Estados Unidos e uma nova viagem, desta vez com destino à Florida onde passou a morar por quase uma década. Neste período passou a colaborar com contos e poemas para a revista

³⁰⁴ O tradicional e seletivo *Vassar College*, fundado em 1861, é uma instituição de ensino, na época de Bishop exclusiva para moças, das “artes liberais”, termo que engloba estudos nas áreas de literatura, letras, história da arte e da música, filosofia, psicologia, matemática, geografia, geologia, astronomia e química. Um currículo de conhecimentos gerais adequado à formação das jovens das altas classes sociais norte-americanas como contraposição aos currículos de formação técnica e profissionalizante que então se consolidavam.

³⁰⁵ Cf. GOMES, A. C., Correspondência de intelectuais no Brasil dos anos 1930-40: um lugar de sociabilidade, p. 5.

Partisan Review, histórica e polêmica publicação de cunho esquerdista, e para a revista *The New Yorker*, periódico de humor, arte, jornalismo e literatura³⁰⁶.

Nos anos 1940, Elizabeth Bishop visitou o México onde conheceu Pablo Neruda, viajou ao Haiti e deslocou-se sucessivamente entre residências em Kay West, Nova York, cidades da Nova Inglaterra e a capital Washington D.C., em busca de um lugar que lhe trouxesse conforto material e espiritual, enquanto recebia prêmios literários importantes por seu primeiro livro de poemas, *North & South*³⁰⁷, publicado em 1946, e que proporcionaram, além de seu sustento financeiro, o encontro e a longa amizade pessoal e intelectual com o poeta Robert Lowell.

Segundo a biógrafa Brett Milliet, Elizabeth Bishop na adolescência teria expressado o desejo de viajar pela América do Sul após a leitura de *Green mansions, a romance of the tropical forests*, escrito em 1904 pelo ornitólogo William Henry Hudson, ficção ambientada nas florestas venezuelanas e das Guianas que teria alimentado em Bishop uma faceta de viajante atraída pelas narrativas dos viajantes e naturalistas que construíram – pelas estratégias de descrição ao mesmo tempo minuciosa e extensiva – um imaginário da natureza tropical exuberante, bem diferente das paisagens de sua terra natal³⁰⁸.

Em carta de 1946 a Ferris Greenslet, escritor e editor da *Houghton Mifflin*, com quem negociava adiantamentos para seus projetos e contratos de trabalho, Bishop refere-se ao plano de “um livro de ensaios sobre viagens a certas regiões da América do Sul, animais, prédios, etc.” Confessa não ter material que possa comprovar sua qualificação para esse “tipo de prosa” mas promete enviar-lhe “duas histórias passadas no México que talvez se encaixem...”³⁰⁹.

As ambições narrativas de Bishop encontrariam material e inspiração no tempo alargado de sua permanência no Brasil. As impressões, no entanto, não seriam subsídios para relatos de viagem, como o “tipo de prosa” anunciado por

³⁰⁶ Ambas publicações, cujos traços e conteúdos então considerados modernos e cosmopolitas, de modos distintos tornaram-se marcos do jornalismo norte-americano no século XX.

³⁰⁷ *North & South* proporciona a Bishop entre 1946 e 1952 os prêmios literários da editora Houghton Mifflin, Guggenheim Foundation, The American Academy of Arts and Letters, Lucy Martin Donnelly e Shelley Memorial.

³⁰⁸ MILLIER, Brett Candlich, *Elizabeth Bishop: life and the memory of it*, p. 36. Entre as leituras entusiasmadas registradas na correspondência de Bishop incluem-se, além do livro de Hudson, os relatos de viagem de Charles Darwin, Richard Burton, Konrad Günther e Fritz Müller. Ainda, autores de obras ficcionais inspiradas pelos viajantes, como Daniel Dafoe, Robert Stevenson e Julio Verne.

³⁰⁹ BISHOP, E., *Uma arte*, p. 145.

Bishop, mas ganhariam forma em poemas, contos, cartas e mesmo em textos jornalísticos como o artigo de 1965 para o *The New York Times*. Uma coleção heterogênea quanto a gênero, temática, objetivo e refinamento narrativo, em que seu talento em descrever paisagens exóticas se revelaria por um método compositivo bastante diverso daquele dos viajantes e naturalistas que a inspiravam.

Para alguns críticos norte-americanos os escritos de Bishop do período em que viveu no Brasil podem ser entendidos como relatos de viagem, em que pesa menos uma avaliação quanto a gênero literário e mais uma percepção do lugar excêntrico, em termos físicos e simbólicos, da autora residente em longínquas terras tropicais, o que influencia a compreensão de sua produção no período e as peculiaridades de sua posição e atuação entre os dois países.

Para alguns, como a pesquisadora Jessica Goudeau, os projetos de escrita de viagem de Bishop devem ser compreendidos em termos da relação que a poeta estabeleceu com seus círculos de amizade intelectual e de leitores norte-americanos cujas expectativas “fornecem limites para a maneira pela qual ela emoldura seus retratos”³¹⁰. Um público interessado nos encaminhamentos da política internacional norte-americana no pós-guerra, boa parte dos contatos que Bishop manteve nos Estados Unidos em seus anos no Brasil pode ser de forma geral identificada, segundo Goudeau, entre os colaboradores e leitores da revista *The New Yorker* para a qual a poeta submetia seus textos pelo contrato de primeira leitura que manteve com o periódico entre, salvo alguns intervalos, 1946 e 1967.

Criada em 1925, a revista *The New Yorker* teve, nos anos 1940 e 1950, tiragem e relevância cultural crescentes mantendo o estilo iconoclasta que a identificava como uma revista, segundo seu primeiro editor Harold Ross, “projetada para capturar com precisão a ‘vida metropolitana’ com humor e sátira através de palavras e imagens [...] para uma audiência que era nacional mas que, no entanto, tinha um interesse ‘metropolitano’”³¹¹. Segundo a pesquisadora, como metonímia desta vida metropolitana idealizada, a Nova York da revista *The New Yorker* forneceria – tanto para os leitores, autores e editores que moravam na cidade, como para o grande número de assinantes e autores que moravam em outras cidades

³¹⁰ GOUDEAU, J. R., Elizabeth Bishop and Brazil, p. 20. Em tradução livre do original: “provides boundaries for the way in which she frames her portrayals”.

³¹¹ Ibid., p. 21. Em livre tradução do original: “designed to accurately capture ‘metropolitan life’ with wit and satire through pictures and words [...] for a national audience who nonetheless had a ‘metropolitan interest’”.

americanas ou expatriados como Bishop – uma perspectiva da modernidade que aliava duas expectativas conflitantes, o anseio de conforto e consumo material – o que incluía uma atração pelo exotismo – e alguma consciência dos males nacionais e globais. Como aponta a autora, “a justaposição de anúncios de luxo e artigos socialmente conscientes se encaixa no período em que a resposta para os dilemas do mundo parece ser a expansão econômica dos Estados Unidos”³¹².

Para Goudeau, Bishop não seria alheia à essa contradição e expressou em diversas ocasiões seu desconforto quanto a ela. Mas, em linhas gerais,

embora tenha negociado, às vezes desafiando, às vezes indo ao encontro das expectativas de sua audiência, Bishop manteve-se comprometida com um sentido acurado do Brasil, determinado por seu momento sócio histórico e pelas relações que determinaram suas visões sobre os lugares por ela descritos³¹³.

Se Lota seria, para Goudeau, a referência catalizadora do Brasil representado por Bishop, a revista seria “também o catalisador de muitas de suas práticas de representação ao se voltar para os aspectos do seu país de adoção” e ambas representariam “os limites emocionais e pessoais que afetaram seus retratos do Brasil”³¹⁴.

O desconforto de Bishop em relação às expectativas de editores, leitores e, especialmente, dela própria, é registrado em sua correspondência, como na carta que escreve para sua médica, dra. Anny Baumann, em que se refere ao artigo sobre sua viagem ao Xingu, feita em 1958, com um grupo que incluía os escritores Aldous Huxley e Antônio Callado em que foram visitadas as obras de Brasília:

A *New Yorker* não aceitou meu artigo sobre Brasília. Enquanto o escrevia, eu me sentia razoavelmente certa de que isto ia mesmo acontecer; o material não tinha coerência, [...]. Agora vou trabalhar em alguma coisa mais condizente com as minhas inclinações naturais³¹⁵.

Esses desajustes, no entanto, parecem envolver um processo de questionamento sobre sua identidade literária, visto como um aprendizado de suas

³¹² Ibid., p. 22. Em livre tradução do original: “the juxtaposition of luxury advertisements and socially aware articles fit the period in which the answer for the world’s dilemmas seem to be the economic expansion of the United States”.

³¹³ Ibid., p. 24. Em livre tradução do original: “though she negotiated, sometimes challenging and sometimes meeting, her audience’s expectations, Bishop remained committed to an accurate sense of Brazil as determined by her own sociohistorical moment and the relationships that determined her views on the places she depicted”.

³¹⁴ Ibid., p. 20. Em livre tradução do original: “also the catalyst for many of Bishop’s representational practices as she turns to new aspects of her adopted country” e “the emotional and personal boundaries that affected her portrayals of Brazil”.

³¹⁵ BISHOP, E., Uma Arte, p. 397. Carta para a dra. Anny Baumann de 4 dez. 1958.

“inclinações naturais”, expressão de outros interesses, pertencimentos e uma constante busca de alternativas em favor de sua autonomia artística. Esses diferentes questionamentos, encruzilhadas para uma escritora em terra estrangeira ficam evidentes em carta de 1960, para o poeta Robert Lowell:

Mas eu fico preocupada quando penso no que fazer com todo esse material exótico ou pitoresco ou encantador, e não quero virar uma poeta que só escreve sobre a América do Sul. É uma das minhas maiores preocupações agora — como usar tudo isso e continuar morando aqui, a maior parte do tempo — e no entanto continuar sendo uma puritana da Nova Inglaterra e da Nova Escócia³¹⁶.

Os dilemas da modernidade no imaginário metropolitano norte americano dos anos 1950 vinculados à ação político-cultural fomentada no período indicado por Goudeau assim como as questões do contexto cultural e intelectual nova-iorquino certamente são elementos de referência na visão de Bishop sobre o Brasil e em sua escrita. Mas como o trecho acima sugere, se há modelos ou inflexões em sua obra na direção de atender expectativas de seus leitores e pares norte-americanos – que misturavam como em um *patchwork* de representações de um lugar imaginário em que o Rio de Janeiro funcionava como metonímia do Brasil e mesmo da América do Sul, provido em grande parte pela indústria cultural e de turismo, pelo cinema, música, livros de viagens, fotorreportagens jornalísticas e relatos de artistas e intelectuais em périplos de viagens e conferências patrocinadas pelo governo norte americano por essas bandas –, elas não são o motivo determinante ou único horizonte da “puritana da Nova Inglaterra e da Nova Escócia”.

Suas referências culturais constituíam-se, é certo, a partir dos conflitos geopolíticos e modelos de produção e consumo no período pós-guerra. Mas sedimentara-se também pela formação artística e intelectual de uma leitora interessada não somente nos referidos relatos de viagem que tanto adorava, mas em botânica, filosofia, arquitetura e, principalmente, arte, literatura e poesia. Interesses que construíam um repertório de questões ligadas ao panorama artístico e literário de seu país e também do contexto europeu. Assuntos com que se ocupou em sua correspondência e que certamente tomavam as conversas nos movimentados finais de semana em Samambaia em que Bishop e Lota recebiam artistas e intelectuais visitantes estrangeiros, alguns em missão oficial pela embaixada norte-americana e que, pelos registros, deviam encarar a visita à poeta reclusa como uma bem-vinda

³¹⁶ Ibid., p. 413. Carta para o escritor Robert Lowell de 22 abr. 1960.

escapada do protocolo e formalidades dos eventos diplomáticos. Somente na década de 1950 são registradas em suas cartas as visitas de artistas e intelectuais nova iorquinos ou lá residentes, como o crítico literário e professor Morton Zabel, o poeta Robert Frost, a curadora Agnes Mongan, o então diretor do New York City Ballet Lincoln Kirstein, os compositores e maestros Aaron Copland e Virgil Thomson, o crítico de arte Henry-Russel Hitchcock, a fotógrafa Rollie McKenna, os escritores John Dos Passos e Aldous Huxley, o poeta Kimon Friar, o artista plástico Alexander Calder, o historiador da arte Meyer Shapiro, o arquiteto Richard Neutra, o editor Robie Macauley, o jornalista John Brooks, o dramaturgo Elmer Rice e a poeta May Sarton.

A distância que buscava e seu desinteresse em relação a essa realidade a faziam questionar se seus temas e perspectivas teriam alguma receptividade dentre os públicos leitores norte-americanos naquele momento. Algumas de suas publicações mostraram que não.

O pertencimento ao ambiente nova-iorquino não deve ser, por isso, tomado como um determinante cultural mas sim como uma referência em sua trajetória biográfica e em sua produção literária, poética e jornalística. Daí que a noção de fronteiras talvez não seja adequada para se abarcar a complexidade de repertórios culturais e as margens de liberdade e de escolha dos sujeitos históricos, cuja agência individual e capacidade criativa estão em diálogo com seus contextos sócio históricos e não por eles determinadas. E é esta relação complexa que interessa como objeto ao historiador da cultura.

Nesse sentido, importa recordar a formulação da historiadora inglesa Natalie Zemon Davis sobre a noção de cultura como rede relacional compreensível a partir dos discursos de seus sujeitos³¹⁷. Em sua trajetória intelectual, a autora ocupou-se dos encontros culturais como forma de compreender a construção de identidades pela diferença. Em seu livro *Nas margens*, publicado em 1995, Davis biografava três mulheres europeias do século XVII nos limites interpretativos oferecidos pelos próprios escritos destas e depara-se com as incoerências, as indeterminações, os silêncios, a multiplicidade de pertencimentos e relações feitas e desfeitas durante suas vidas. A metodologia de análise e a sensibilidade da escrita da historiadora explicitam a questão que rege seu estudo e que aqui interessa: como cada uma das

³¹⁷ DAVIS, N. Z., *Nas Margens*, 1997.

mulheres retratadas se apropriou dos padrões culturais narrativos disponíveis naquele momento e lugar para construir suas personas literárias.

A resposta sugere que esses escritos explicitam não somente um conteúdo referido a realidades externas às suas narrativas, mas, principalmente, a forma pela qual cada uma entendia o mundo em que vivia. Os testemunhos ganham sentido, assim, pela forma dos relatos, considerados como atos de comunicação e intervenção no mundo em que estão inseridas e, assim, de auto representação. A noção de identidade, por essa perspectiva, não é um dado, mas sim uma construção literária e social, feita a partir das formas narrativas à disposição dos sujeitos, e somente possível dentro e a partir de uma rede sem fim de relações culturais. Os traços identitários são constantemente rearticulados em função deste fluxo de trocas culturais.

Dimensão coletiva que, como lembra Gilberto Velho, fornece o “repertório de papéis sociais” desempenhados pelo indivíduo, pressuposta sua mobilidade entre distintos planos e níveis de realidade socialmente construídos. Para o antropólogo, um “potencial de metamorfose” desses agentes que “possibilita, através do acionamento de códigos associados a contextos e domínios específicos, que estes indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos”³¹⁸.

Segundo Davis, as “margens” a que se refere expressam uma condição referida à própria construção identitária dos sujeitos. Seus personagens apropriaram-se das formas narrativas disponíveis fossem elas de natureza religiosa, confessional, proverbial, fabular, mítica ou científica, e através da escrita estabeleceram suas redes de relações sociais. Desta forma, escrevem sobre si, e apresentam o mundo visto a seus olhos nos devolvendo a questão: onde estariam as margens em uma rede sem fim de relações mutáveis? Quem não estaria nas margens se essas são móveis, da mesma forma que as identidades o são?

Afirma Davis ao fim do livro:

Nos três casos, visões e artefatos culturais foram criados a partir de uma posição marginal. Contudo, essa posição não tinha a esterilidade ou o baixo nível de qualidade atribuída à palavra *margem* na acepção da economia moderna que pensa em termos de lucros. Ao contrário. Essa posição marginal era uma região limítrofe entre depósitos culturais que permitiam novos cultivos e híbridos surpreendentes.

³¹⁸ VELHO, G., Projeto e Metamorfose, p. 29.

Cada qual à sua maneira, essas mulheres apreciaram ou adotaram uma posição marginal, reconstituindo-a como um centro localmente definido³¹⁹.

Essa reflexão remete à escrita de Bishop e sua posição em relação às questões e contradições de seu tempo. Apresentou-se em termos de desconforto, conformidade, crítica e conflito em relação aos seus interlocutores, posicionamentos explicitados em cartas não somente em relação a *The New Yorker* que, por sinal, rejeitou parte dos poemas e artigos enviados, mas igualmente em relação a textos jornalísticos feitos sob encomenda de outras editoras com perfis políticos distintos da revista *The New Yorker*. É o caso do polêmico livro *Brazil*, encomendado a Bishop pela editora *Time-Life* e publicado na série *World Library*, em 1962, que atendia aos anseios de consumo de lugares exóticos e à afirmação da hegemonia cultural e política dos Estados Unidos afirmada e intensificada nos anos 1960.

As fotorreportagens desta e de outras publicações serviam como meio de divulgação, para o grande público norte-americano e da América Latina e outras regiões estratégicas na política de Washington, de uma narrativa de afirmação dos valores sócio culturais estadunidenses assim como das singularidades culturais – lidas não como história mas como etnografia – dos países retratados em belas fotos, exotismo vendido em pacotes turísticos cada vez mais populares. Bishop comentou o projeto em carta à sua tia Grace:

A revista *Life* me pediu para escrever o texto de um livrinho sobre o Brasil. Eles publicam uma série destes livros — cada um sobre um país diferente. O mais provável é que ninguém leia o texto, mesmo, e só veja as fotos, que normalmente são maravilhosas — em cor e em preto e branco. Mas escrever esse tipo de coisa é difícil para mim, e tenho que cobrir todo o país — história, economia, geografia, artes, esportes — tudo, ainda que de um modo superficial³²⁰.

Brazil é uma tentativa de síntese do país, projeto a que a escritora se dedicou por muitos meses até desistir³²¹. Esse livro foi por ela considerado um de seus projetos fracassados. Isso se verifica pelo atribulado processo de edição em que os redatores da revista norte-americana alteraram títulos, pressionaram por mudanças

³¹⁹ DAVIS, N. Z., *Nas Margens*, p. 196.

³²⁰ BISHOP, E., *Uma arte*, p. 434. Carta de 26 jul. 1961 a Grace Bulmer Bowers, tia predileta de Bishop, irmã de sua mãe e que permaneceu toda a vida em *Great Village*, Nova Escócia onde Bishop viveu na infância.

³²¹ A leitura da versão original de Bishop para *Brazil* foi possível pelo trabalho de organização textual feito pelo crítico literário Armando Ferreira a partir dos originais da autora e marcações de seu próprio exemplar guardados na biblioteca de *Vassar College* e na biblioteca da Universidade de *Harvard*. Cf. FERREIRA, A. O., *Recortes na paisagem*, 2008.

nas narrativas de capítulos inteiros e fizeram-nas à revelia de Bishop. Alterações e censura que incluíram a substituição das fotografias sugeridas pela autora. Após protestos infrutíferos para que fossem seguidos os textos originais e as correções enviadas por ela, Bishop renegou a obra que estaria, segundo ela, totalmente descaracterizada, como é possível apreender pela leitura de sua correspondência. Em carta à Robert Lowell, de abril de 1962, capitula diante de um projeto cujos objetivos políticos para os Estados Unidos e para o Brasil, apesar de compreendidos por Bishop, impediram sua autonomia de autora:

O livro *Brazil* é mesmo um horror; tem algumas frases que simplesmente não fazem sentido. E pelo menos as fotos podiam ser boas. Se você se der ao trabalho de ler o livro, é possível que encontre aqui e ali algum vestígio do que eu pretendia dizer originalmente. Mas, como a Lota sempre diz, a maioria dos milhões de “leitores” nem vão ler; o Brasil está muito precisado de publicidade bem-intencionada a esta altura dos acontecimentos (o governador [Carlos Lacerda] encomendou dezenas de exemplares para distribuir); e de qualquer modo meu nome não significa nada para a maioria dos “leitores”. Aqui têm saído diariamente manchetes sobre a introdução do [embaixador] Cabot, “valores espirituais” etc. e tal. Pois eu tenho o texto original da introdução que ele escreveu, e não contém uma palavra sequer da que aparece no livro³²².

O texto de *Brazil* não “faz sentido” em grande parte pelas alterações e censuras de seus editores. Mas a se considerar a versão original da autora, a falta de sentido também se deve às fragilidades da escrita de Bishop em tal projeto. Desconfortável e insegura nos trechos em que assume a tarefa de síntese histórica e sociológica que a encomenda propunha e quase irreconhecível ao narrar várias passagens, pelo tom impessoal e engessado pelos empréstimos mimetizados e mal incorporados de autores que utilizou como referências, entre outros, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Roger Bastide, Otávio Tarquínio de Souza e Eugênio Gudin.

O mesmo se dá no referido artigo *On the Railroad named Delight*, escrito também por encomenda. Se a primeira parte do artigo reúne passagens descritivas atentas à geografia carioca com que compõe uma síntese criativa, a segunda seção da reportagem traça um panorama das atualidades culturais da cidade, em que a vida boêmia, a cena artística, literária, teatral e musical são depreciadas, com exceção do samba em suas manifestações populares, “a poesia viva dos cariocas

³²² BISHOP, E., Uma arte, p. 443. Carta a Robert Lowell de 4 abr. 1962.

pobres”³²³, cuja originalidade é, entretanto, destruída em sua apropriação pela elite, “o beijo da morte para a espontaneidade do samba”³²⁴.

Menos densidade ainda oferece o terceiro movimento do artigo em que aponta os rumos da política brasileira naquele momento em que a ditadura militar completava um ano no poder. Na tentativa de justificar o que chama de “revolução” para seus círculos de leitores e amigos, republicanos e democratas nova-iorquinos, Bishop ressoa a opinião de seus círculos de relacionamento na referência aos governos dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart como populistas, demagogos e corruptos. O mesmo se dá nos elogios ao novo regime e seu marechal presidente em que sublinha o combate aos problemas econômicos, a garantia da liberdade de imprensa e também o fim de perseguições políticas e prisões arbitrárias.

Conclui a reportagem pela sugestão de uma “compensação para os que são obrigados a enfrentar a vida no Rio” que seria uma bem-vinda indiferença dos brasileiros a uma cena de anúncio *outdoor* em que uma patroa branca e sua cozinheira negra se abraçam afetuosamente diante de um novo fogão a gás. Para Bishop, assumida a visão então estabelecida sobre o que caracterizava a sociedade brasileira e a diferenciava da experiência social norte-americana, o mito da democracia racial, a imagem do anúncio era uma evidência de que o racismo não era um problema no Brasil, diferentemente de “Atlanta, Geórgia ou até mesmo em Nova York” onde seria “impossível ver coisa semelhante”³²⁵.

O tom de desconforto, alguma impaciência, o recurso a lugares-comuns culturais, assim como o descompasso na fluência e mesmo preconceitos e alienação em relação a temas tratados na reportagem, escrita após quatorze anos no Brasil, reforçam aquilo que os críticos literários apontam como uma inabilidade em “compreender realidades mais amplas”, na sugestão do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, ao afirmar que

o papel público do poeta como profeta ou crítico social não era para ela. O pódio do crítico cultural ou *scholar* também não. Como o crítico Luiz Costa Lima observou,

³²³ Id., Prosa, p. 249.

³²⁴ Ibid., p. 252.

³²⁵ Ibid., p. 256.

Bishop era uma artista, não uma intelectual; nunca esteve confortável com abstrações e generalizações e sentia-se fora do lugar entre acadêmicos³²⁶.

Essa inabilidade, no entanto, não deve ser tomada como negação da importância de seu lugar social e de suas narrativas para a compreensão de conjunturas políticas, sociais e culturais. Ela, isso sim, assinala o modo pelo qual Bishop representava o mundo em que vivia na construção de sua identidade, o que dá sentido próprio ao contexto histórico que se pretende elaborar. Como lembra o historiador indiano Sanjay Subrahmanyam acerca de seus personagens, estrangeiros em circulação pelas rotas comerciais orientais no início da Idade Moderna, “eles são com frequência soltos, descompromissados e flexíveis em sua orientação política”³²⁷. Subrahmanyam sublinha os limites às reais possibilidades de intercomunicação e curiosidade mútua no mundo mediterrâneo do século XV e na compreensão destes agentes históricos que atravessaram fronteiras espaciais e políticas comprometidos apenas com seus “destinos maleáveis”³²⁸, como sujeitos desta comunicação. Segundo o autor, falar sobre o estrangeiro neste mundo em que as relações culturais são forjadas frequentemente em situações de “conflito contido”³²⁹ é falar sobre

fricção e desconforto tanto em nível existencial como conceitual. Verificou-se que os três atores principais que foram analisados aqui (‘Ali bin Yusuf ‘Adil Khan, Anthony Sherley e Nicolò Manuzzi) e também uma série de outros atores que lidaram com eles, não assumiram com qualquer nível de complacência que o mundo poderia ser sua ostra. Mais que isso, pode ser demonstrado que eles teriam sido tolos se assumissem uma atitude de complacência diante de circunstâncias que eram, na realidade, difíceis se não completamente intratáveis. A questão que se impõe é sobre qual seria a natureza dessa dificuldade ou intratabilidade³³⁰.

³²⁶ BRITTO, P. H., Elizabeth Bishop as cultural intermediary, p. 491. Em livre tradução do original: “her inability to grasp larger realities” e “the public role of the poet as prophet or social critic was not for her. The podium of the cultural critic or literary scholar was not for her either. As the Brazilian critic Luiz Costa Lima has observed, Bishop was an artist, not an intellectual; she was never comfortable with abstractions and generalizations and felt out of place among academics”.

³²⁷ SUBRAHMANYAM, S., Three ways to be alien, p. 137. Em tradução livre do original: “they were often unattached, footloose, and flexible in their political orientation”.

³²⁸ Ibid., p. 137. Em tradução livre do original: “malleable destinies”.

³²⁹ Ibid., p. 138.

³³⁰ Ibid., p. 173. Em tradução livre: “friction and discomfort, at both the existential and the conceptual levels. It has turned out that the three principal actors whom we have looked at here – ‘Ali bin Yusuf ‘Adil Khan, Anthony Sherley e Nicolò Manuzzi – but also a whole host of other actors who dealt with them, did not assume with any level of complacency that the world was somehow their oyster. Further, it can be shown that they would have been rather foolish to assume an attitude of complacency in the face of circumstances that were in reality difficult if not altogether intractable. The question then arises of what the nature of the difficulty or intractability was”.

Segundo o autor, a questão que os modos de ser estrangeiro colocam ao historiador demanda avançar na compreensão da noção de cultura para além da formulação de sua natureza semiótica como, na formulação do antropólogo Clifford Geertz, “um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, se perpetuam, e desenvolvem seu conhecimento sobre a vida e suas atitudes diante dela”³³¹.

Sendo um sistema a ser interpretado, não deve ser entendido, entretanto, como uma instância autocontida, impermeável, mas sim pelos contínuos processos de transformação que o constituem como um fluxo transcultural, sobre o qual tanto podem nos contar aqueles que, uma vez tendo cruzado fronteiras espaciais, de nacionalidades ou étnicas não deixarão de ser estrangeiros onde quer que estejam.

O autor avança na questão relembrando as formulações de Georg Simmel acerca do termo *Fremde* que, em alemão, está referido a estrangeiro, forasteiro, estranho, alheio ou desconhecido. Segundo Subrahmanyam, afirma Simmel que o forasteiro

está fixado dentro de um grupo espacial ou em um grupo em que os limites são semelhantes a fronteiras espaciais. Mas sua posição neste grupo é determinada, essencialmente, pelo fato de que ele não pertence ao grupo desde o início, de que ele importa qualidades para o grupo, qualidades estas que não são e não podem ser provenientes do próprio grupo³³².

Sublinha ainda Simmel que,

ao invés de ser inorganicamente acrescentado ao grupo, o estrangeiro é isso sim um membro orgânico deste... Apenas nós não sabemos como designar a unidade peculiar de sua posição ou podemos apenas dizer que esta é composta por certas medidas de proximidade e distância³³³.

Para o sociólogo, a agudeza da observação do estrangeiro relaciona-se à sua capacidade ou, pelo menos, à possibilidade de visualizar o que o cerca em projeções amplas. Essa posição incerta de proximidade e distância causadora de empatia, mas

³³¹ GEERTZ, C., *The interpretation of Cultures*, p. 89. Em tradução livre do original: “a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate and develop their knowledge about and their attitudes toward life”.

³³² SUBRAHMANYAM, S., *Three ways to be alien*, p. 176. Em tradução livre do original: “is fixed within a spatial group, or within a group whose boundaries are similar to spatial boundaries. But his position in this group is determined, essentially, by the fact that he has not belonged to it from the beginning, that he imports qualities into it, which do not and cannot stem from the group itself”.

³³³ Ibid. Em tradução livre do original: “in spite of being inorganically appended to it, the stranger is yet an organic member of the group... Only we do not know how to designate the peculiar unity of this position other than by saying that it is composed of certain measures of nearness and distance”.

também de estranheza e desconforto em relação ao grupo daria ao estrangeiro, por contraste, a perspectiva da objetividade. Esta não significa, para Simmel, uma atitude de não participação, mas sim, uma posição de liberdade, “uma atitude que permite ao estrangeiro experimentar e tratar mesmo suas relações próximas como se fosse de uma visão a voos de pássaro, *die Vogelperspektive*”³³⁴.

Em uma primeira leitura, que privilegia o olhar de Bishop pela sugestão do olhar a voos de pássaro³³⁵, seus escritos expressam a multiplicidade de pertencimentos e de estranhamentos que marcam suas vivências transformadas no decorrer dos anos de Brasil. E, importa sublinhar, transformada ainda em função da natureza de cada texto que produz – textos epistolares, poesia, contos, crônicas e artigos jornalísticos – destinados a distintos leitores³³⁶.

O alcance interpretativo das narrativas, sua riqueza e seus limites, é dado pelas condições em que sua atuação se dá, como um membro orgânico do grupo cuja posição peculiar apenas não se sabe como designar. Como os personagens de Subrahmanyam nas longínquas paragens dos primeiros séculos da Era Moderna, Bishop constrói sua identidade de viajante em terras estrangeiras. Estranhamento, fascínio e solidão. Afetos e empatias. Fricções e choques de mundos vivenciados pelo sujeito estrangeiro que os toma como elementos compositivos de sua poética, a falar de si pelos ambientes que a cercam.

3.3

O moderno entre Manhattan e Samambaia

Importa observar que essas proposições – a respeito da construção de identidades a partir de uma rede sem fim de formas narrativas à disposição dos sujeitos, e sobre a posição indeterminada e nada confortável de proximidade e distância que o sujeito estrangeiro ocupa em relação ao grupo em que se insere

³³⁴ SIMMEL, G., *On Individuality and social forms*, p. 145. Em livre tradução do original: “an attitude which allows the stranger to experience and treat even his close relationships as though from a bird’s-eye view, *die Vogelperspektive*”.

³³⁵ Essa expressão de Simmel sobre a atitude do forasteiro, *Vogelperspektive*, pode ser aproximada ao que os estudiosos da obra de Bishop, com outro sentido interpretativo, apontam como uma das marcas de sua escrita poética, o seu “famoso olho”.

³³⁶ Ainda não foi possível o acesso à sua correspondência passiva, em parte guardada nos arquivos da biblioteca de Vassar College, que permitiria traçar o processo de construção das narrativas e representações sobre a temática aqui tratada, realizado no diálogo epistolar que as cartas registram.

organicamente – são sugestivas para se pensar as dinâmicas de circulação que envolvem outros agentes dessa história. Como marcas em suas trajetórias biográficas os temas da mediação cultural e do estrangeiro, por diferentes caminhos e perspectivas, estão presentes e norteiam suas identidades, memórias e projetos. Essas marcas reforçam a afirmação de Antônio Candido a respeito da “vida espiritual” brasileira nas décadas de 1950 e 1960: nessa conjuntura, e também na dimensão das biografias, “pesa para o lado do universal o pêndulo da dialética do localismo e do cosmopolitismo”³³⁷.

É esse um dos acentos biográficos assinalados sobre o paisagista Roberto Burle Marx que em tantas entrevistas fazia questão de afirmar a marca do trânsito geográfico e intercâmbio cultural em sua formação e atividade profissional e recordar a lembrança de uma epifania. Foi como estudante de pintura na Alemanha diante de uma estufa de plantas tropicais brasileiras no Jardim Botânico de *Dahlem*, em Berlim, que compreendeu o seu país e formou sua *persona* artística pelo encontro com o tema que o faria reconhecido: “foi ali e então que vi a força da natureza genuína tropical, pronta e em minhas mãos, para a intenção que trazia então pouco definida, como matéria adequada para a obra plástica que procurava”³³⁸. É também uma referência biográfica de Affonso Eduardo Reidy, filho de pai inglês e que, mesmo permanecendo a vida vinculado ao Rio de Janeiro, é lembrado, entre outros relatos de memória, pelo engenheiro Walter Pinto Costa como “um homem extraordinário. Ele é que é o autor do projeto do Parque do Flamengo, foi ele. Que eu não sei se era brasileiro, nascido na França, ou se era francês nascido no Brasil”³³⁹.

Em especial, é aspecto relevante na trajetória de Lota Macedo Soares, nascida e educada em Paris e que não por acaso fez cruzar seus caminhos com os de Bishop em Nova York, no início dos anos 1940. Aluna de Portinari e Mário de Andrade e colega de Roberto Burle Marx no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, criada em 1935 por iniciativa do educador Anísio Teixeira, Lota partilhara do ambiente inovador, liberal e efervescente da UDF, caracterizado por Gilberto Freyre, professor da instituição, como uma tentativa de “conciliar os valores

³³⁷ ANDREOLI, Elizabetta; FORTY, Adrian (Orgs.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 37.

³³⁸ BURLE MARX, R., *Conceitos de composição em paisagismo* (1954) apud CAVALCANTI, L.; EL-DAHDAH, F., *Roberto Burle Marx 100 anos*, p. 83.

³³⁹ COSTA, Walter Pinto, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 15 jul. 2015.

clássicos, essenciais a uma universidade, com os flexíveis e modernos que se adaptassem à vida brasileira”³⁴⁰. Experiência de uma nova “atitude filosófica”, nas palavras de Mário de Andrade que assim a caracterizou em sua aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte, em 1938, intitulada *O artista e o artesão*, um texto seminal na obra do crítico:

[...] a desorientação de grande parte das artes contemporâneas não deriva da variabilidade maravilhosa da técnica pessoal; deriva, sim, a meu ver, em muitos artistas, da ausência de uma atitude... mais ou menos filosófica. Deixem passar este "mais ou menos", que se explicará logo. E é para a obtenção desta atitude "mais ou menos" filosófica em face da arte, que intervêm o espírito desta universidade e as conversas deste curso.

Iniciando as minhas aulas, quero prevenir, desde logo, que serei muito mais um comentador que um teórico. Vou apenas ensaiar um sistema de conversas que, através da História da Arte, consiga dar aos meus companheiros de curso, muito mais uma limitação de conceitos estéticos que uma fixação deles. Um curso que, pelo seu aspecto de experimentalismo crítico sobre a História da Arte, será muito mais o convite à aquisição de uma séria consciência artística que a imposição de um sistema estético, de uma Estética perfeitamente orgânica e lógica e, por isso mesmo, para o artista, asfixiante e engeguecedora³⁴¹.

Sobre a “consciência artística”, questão candente nos debates literários da época, o crítico modernista é contundente diante de sua plateia:

[...] uma limitação de conceitos, não é apenas necessária aos artistas, mas imprescindível. [...] Principalmente em nosso tempo, em que campeia o individualismo mais desenfreado, e o artista se tornou um brinquedo de suas próprias liberdades.[...] o artista, pelo menos por enquanto, dentro dessas sociedades ditatoriais [Mário cita a Alemanha e a Rússia], não adquiriu aquela humildade, aquele retorno a mero artesão que teve no Egito e mesmo na Idade Média. Deixa de ser um artista livre e não retorna a anônimo artesão. Transformou-se essencialmente num orador de comício, mais ou menos pragmaticamente disfarçado sob a máscara da arte. Enfim, ao invés de uma atitude estética, ele assume uma atitude social. [...] E é isso o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato[...], essa contemplação, essa serenidade oposta ao engeguecimento de paixões e interesses, como a caracterizava Schiller.[...] Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade³⁴².

A fala do professor à audiência de alunos e colegas na defesa de um “prefeito comportamento estético diante da vida” pelo artista moderno também registra os dilemas postos a esses intelectuais pelo projeto de modernização conservadora

³⁴⁰ NOBRE, A. L., Carmen Portinho, p. 26.

³⁴¹ ANDRADE, M., O Baile das Quatro Artes, p. 9-34.

³⁴² Ibid., p. 29.

então em curso que seria intensificado durante o Estado Novo³⁴³ e que, no ano seguinte, extinguiria a UDF e seu modelo educacional. Uma política cultural conduzida pelo Estado, centralizada e conservadora. E, ao mesmo tempo, patrocinadora de arrojados emblemas da modernidade que engajaria artistas e intelectuais, como o próprio Mario de Andrade, na criação de instituições e símbolos promotores de uma identidade cultural para o país.

Essa chamada ao engajamento do artista ao “espírito do tempo” por uma “consciência artística” assentada em atitude estética “disciplinada”, “insubmissa” e “apaixonadamente insubversível”, assumida como um “comportamento artístico diante da vida” foi incorporada, no caso de Lota, não em moldes de um projeto artístico e profissional, mas na forma de um projeto pessoal. Escolha que a conectava por laços de amizade e identidade estética aos círculos modernistas artísticos e da arquitetura, sem que deixasse de cultivar os laços sanguíneos e de sociabilidade com famílias da alta burguesia carioca, ligadas ou não ao movimento moderno. Também não seria por vínculos com a esfera estatal. Lota adotava como posição ideológica um forte anti-varguismo que a afastaria de iniciativas e realizações culturais nos anos 1940 e 1950 conduzidas em sua maior parte pelo Estado e por governos identificados à ideologia nacionalista que combatia como demagógicos e corruptos. Expressivo desses laços de sociabilidades heterogêneas pouco convencionais para uma jovem solteira de sua geração e classe social, é o depoimento de sua amiga Raquel de Queiroz que registra como a conheceu, apresentada pelo fotógrafo Alfredo Lage, na livraria José Olympio e, posteriormente na casa da família Leão, projetada pelo arquiteto e um dos filhos do casal, Carlos Leão:

Até então, arquitetura moderna eu só conhecia de fora, massa de cubos, vidraças e pilares, e a casa de D. Tita me demonstrou, pela primeira vez, que, além de bonito, era bom viver dentro de uma casa moderna. Do lado da rua, a casa é um simples paredão, sem a cortesia de uma fachada, e era o escândalo da vizinhança. Virava-se para o morro, em pátios terraceados, era toda luz, janelões plantas verdes, salas claras, tanques de azulejo com água e folhagens. Recordo a casa assim minuciosamente pois foi Lota que fez comigo o *tour du propriétaire*, mostrando-me tudo, [...] Em redor de D. Tita se congregavam os filhos [...] e mais um bando de amigos, intelectuais, artistas – e Lota era uma figura principal e querida entre esses amigos. Eu, provinciana tímida, deslumbrei-me com a segurança de Lota, com aquela autoridade de opiniões, aquela inteligência muito clara e amor das coisas bonitas, aquela personalidade que era o antípoda do *bas-belenism*. [...] lealdade,

³⁴³ O Brasil não é citado entre as “sociedades ditatoriais”, meses após a instauração do Estado Novo.

franqueza, a capacidade de ser amiga. Uma simplicidade essencial naquele ser tão complexo. O respeito pelos valores da inteligência³⁴⁴.

É investida por esse desafio proposto por Mário de Andrade de viver o espírito do tempo – e lido pelos filtros de sua posição social e da aversão ao meio político –, identificado nas expressões artísticas contemporâneas e por uma aspiração cosmopolita e aristocrática, encarnada em sua admiração pelos Estados Unidos, que ela viaja em 1941 para estreitar relações nos círculos curadores e artísticos de Nova York e conhecer os museus de arte moderna, como o *Museum of Modern Art* (MoMA), o *Whitney Museum of American Art* e o museu da Universidade de Harvard. Segue na esteira do sucesso de seu professor e amigo, Candido Portinari que havia pintado painéis expostos no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, em 1939, e no ano seguinte, participado da Exposição de Arte Latino-Americana, realizada no Museu *Riverside*, em Nova York, assim como realizado bem sucedidas individuais em Detroit e no MoMA, também em 1940³⁴⁵.

Registra suas impressões em cartas para Mário de Andrade, datada de setembro de 1941:

Meu Caro Mário

O único caminho a seguir é este (fórmula descoberta aqui) vender até a sua última camisa, seus parentes, sua honra e vir pra cá. Mário você faz muita falta aqui. Imagina nós todos gozando Nova York, que colosso!

[...]

Você não sabe como esse pessoal aqui é eficiente, você vem com uma ideia e se tem até vertigem pois eles descascam tudo, limpam o terreno em volta e de repente a ideia virou baobá!³⁴⁶

As cartas em tom informal de Lota para o crítico paulista, seu antigo professor, tem como objetivo apresentar e referendar seus projetos com aquele que era uma das figuras mais influentes nos círculos modernistas no Brasil:

Almocei hoje com o Monroe Wheeler, diretor do Museu de Arte Moderna³⁴⁷, e falei naquela lista que um dia nós fizemos de artistas bras.[ileiros] (pintores, escult.[ores], architect.[etos]) quando pensávamos fundar o nosso museu, e o homem pede com

³⁴⁴ QUEIROZ, R., Lota, Diário de Pernambuco, 10 out. 1967, Primeiro Caderno, p. 4.

³⁴⁵ Ver <www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/linha-do-tempo/>. Acesso em 20 jan. 2018.

³⁴⁶ SOARES, Lota Macedo, Carta para Mário de Andrade, 3 set. 1941.

³⁴⁷ Monroe Wheeler era editor e curador e entrou no MoMA no momento de sua criação, em 1935. Em 1939 tornou-se Diretor de Exposições e Publicações do museu, sendo responsável durante muitos anos por seu dinâmico e estratégico programa de educação, de exposições circulantes ou itinerantes, publicações e bibliotecas, atividades que caracterizaram um novo modelo de atuação do museu como instituição cultural.

insistência que se faça uma p'ra ele também, para mandar papelada e até convites para vir p. aqui. Você sabe que eu estou cavando aqui, estudar organização de museu, e depois (o negócio está muito bem encaminhado) o pessoal me empresta todos os anos quadros, e etc., porque as exposições compreendem também objetos manufaturados, de bom gosto ou “o q. é mau gosto” etc., eu levo p. o Rio e apresento aí. Portinari gosta da ideia mas está meio mole, e eu vou fazer de qualquer jeito. Já deixei um esboço de combinação com Carmen Saavedra³⁴⁸, e vou escrever melhorando o negócio etc. Você deve entender o que eu quero dizer. Fazemos um grupo, você, fulano etc. (mande me dizer também quem você acha que pode se interessar por isso) faremos o possível para eliminar gente do governo q. só poderá nos atrapalhar³⁴⁹.

Lota permaneceu em Nova York entre 1941 e 1942 e manteve correspondência com Mário de Andrade em que reportava suas atividades e tratativas para promover a fundação de um museu de arte no Brasil – “já pedi no museu informações sobre mais ou menos ‘como se faz um museu’”³⁵⁰ – para o que contava com a participação ativa e o interesse do escritor – “Antes de tudo quero agradecer a resposta tão confortadora. Estou mais entusiasmada do que nunca com a ideia, que acho perfeitamente viável”. Colocando-se como um elo fundamental nessa conexão, indica seus apoios e contatos no Brasil assim como cita suas visitas aos museus, e relata suas conversas, em almoços, jantares e eventos sociais com as personalidades do meio artístico nova-iorquino e ligadas diretamente aos museus, como Wheeler e Elodie Courter, outra de suas diretoras, e com membros da representação diplomática brasileira na cidade³⁵¹. Foi em uma dessas ocasiões que conheceu Bishop, através de Louise Crane, da família co-fundadora do MoMA, convidando-as para ir ao Brasil.

Segundo suas cartas, amadurecia a ideia de fundar um museu de arte no Rio que inicialmente surgira de conversas com o pintor Candido Portinari, mas que, em sua visão não progrediria se estivesse ligado ao “governo” e às “politicagens” que só poderiam “atrapalhar” a iniciativa³⁵². Além da insistência em arregimentar o mentor para a empreitada e o tom de camaradagem com que se dirigia ao antigo professor nos escritos, impressiona a articulação com que mapeava a ideia – “o

³⁴⁸ Mulher do empresário e banqueiro português radicado no Brasil Thomas da Cunha Saavedra, Barão de Saavedra. Carmen foi amiga e cliente de artistas modernos e incentivadora da arte moderna na cidade, tendo participado da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que teve sua primeira sede nas instalações do Banco Boavista no Centro da cidade.

³⁴⁹ SOARES, Lota Macedo, Carta para Mário de Andrade, 3 set. 1941.

³⁵⁰ Id., Carta para Mário de Andrade, nov. 1941.

³⁵¹ Recebe sua correspondência pelo endereço do consulado, como registra em carta de novembro de 1941: “Escreve-me para o ‘Brazilian Consulate 10 Rockefeller Plaza N.Y.’ me ajudando com o seu coração e o seu crânio”. Cf. Ibid.

³⁵² SOARES, Lota Macedo, Carta para Mário de Andrade, 3 set. 1941.

cônsul me disse aqui que será fácil com o Ministério da Fazenda arranjar alfândega de graça. E o espaço para expor no Rio? Já pensei no Automóvel Club, no Ministério da Educação, na A.B.I.”³⁵³. Sua admiração pelos Estados Unidos – “ah! Mario que terra! Se eu tivesse nascido aqui, o que não faria!”³⁵⁴ – rivaliza com o dinamismo e o senso de oportunidade com que conduzia o projeto:

agora por fim a bichinha [a ideia] amadureceu, e eu creio q. com a ajuda do museu de A.[rte] M.[oderna] que poderá me emprestar as tais exposições circulantes, já que por sorte a nossa estação não corresponde com a deles, tudo isto está tomando um ar de coisa realizável. Estou ansiosa para saber a sua opinião, Mario. Nós vamos precisar de uma comissão aí, uma ou duas salas grandes, tratar e resolver o caso de alfandega, boa publicidade, conferências como as suas no local, para não deixar a coisa morrer e por enquanto é só e basta. Temos que aproveitar esse namoro dos E.U. com o Brasil p. realizar qualquer coisa, você não acha? Calcule você, nós todos aí botando nossos olhinhos em cima de verdadeiros Picassos e Cézannes, Maillol e outros monstros semelhantes! E quem sabe fazer depois aqui uma exposição do pessoal moço d’aí? Veja depressa a tal lista Mário, mande também uma pequena opinião e endereços deste pessoal p. ficar aqui no arquivo do museu. Não demore que eu não quero que esse pessoal de repente descubra a Argentina ou a Venezuela. Até breve, Macunaíma, um abraço amigo e sempre admirador da “aluna”³⁵⁵.

Sua insistência para que aproveitassem o interesse dos EUA pelo Brasil registra certamente o contexto mais amplo e intenso da política de Boa Vizinhaça, que nesses primeiros anos da década de 1940 seria responsável por uma série de produtos culturais que construiriam a imagem do Brasil para o público norte americano e vice-versa, um fluxo assimétrico e intenso³⁵⁶. Mas, em especial, o interesse de Lota visava um elo específico, a criação de um museu de arte moderna no Brasil aos moldes do MoMA, instituição fundada em 1929 a partir de coleções privadas de arte moderna de famílias proeminentes de Nova York, entre elas, os Crane e os Rockefeller. E conduzido, a partir dos anos 1930, pelo mais destacado personagem do circuito, o empresário e político Nelson Rockefeller, um dos personagens centrais na política interna e externa dos Estados Unidos naquela década e nas seguintes.

³⁵³ SOARES, Lota Macedo, Carta para Mario de Andrade, nov. 1941.

³⁵⁴ Id., Carta para Mario de Andrade, 12 nov. 1941.

³⁵⁵ Id., Carta para Mário de Andrade, 3 set. 1941.

³⁵⁶ Entre outros exemplos, a ida de Carmen Miranda com o Bando da Lua para Hollywood em 1939, a visita de Walt Disney e sua equipe de criação ao Rio de Janeiro, em 1941, patrocinada pelo Departamento de Estado dos EUA para a produção do filme *Alô, amigos* para o qual foi criado o personagem Zé Carioca. Também na área do cinema, a vinda ao Brasil de Orson Welles e sua equipe para a filmagem de *It's all true*, um documentário sobre o Carnaval que, apesar de horas de filmagem registrando várias manifestações culturais brasileiras, nunca foi montado. Ainda, em 1942 a chegada de produtos industriais norteamericanos ao Brasil, entre eles a Coca-Cola.

Naquele momento, esses museus atuavam por um modelo inovador que se estruturava por uma forte curadoria investida na realização de exposições temporárias de arte, arquitetura, fotografia, cinema e design produzidas por artistas contemporâneos. No caso do MoMA, pode-se citar as referidas exposições *Portinari of Brazil*, em 1940, e *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 - 1942*, realizada em 1943³⁵⁷. Também promoviam exposições itinerantes no circuito nacional e internacional, assim como ações educacionais e culturais que até então não faziam parte do escopo de atividades de um museu, o que se tornaria o sentido fundamental dos museus de arte moderna, ser um museu-escola.

Gradualmente no decorrer da década, se tornariam, ao mesmo tempo, modelo e resultado de um novo papel social atribuído ao museu como instituição histórica a partir das reivindicações e demandas das vanguardas artísticas e também da sociedade. Segundo o historiador Maurício Parada,

A aproximação entre arte e técnica, anunciada pelas vanguardas europeias no entre guerras, em especial pela Bauhaus, ganhou maioridade com o *boom* industrial americano nos anos 1940 e 1950. O Desenho Industrial foi a forma mais acabada dessa aproximação e exerceu forte influência sobre as reflexões estéticas da época. Segundo o crítico Francis Taylor, a arte não mais estava confinada nos museus e galerias, ela havia se incorporado à vida doméstica, atingido os escritórios, os trens e os carros, ampliando o sentido da visão. Frente a essa transformação, o futuro do museu estaria na sua capacidade de se abrir ao mundo³⁵⁸.

Assim o modelo adotado tinha como premissa a nova função social do museu como uma instituição pública: “fazer com que sua coleção fosse conhecida pelo maior número de pessoas possível, e atuar como agente cultural efetivo, contribuindo para o progresso da comunidade”³⁵⁹.

No decorrer das décadas seguintes, o MoMA se tornaria uma instituição símbolo na política norte americana para a América Latina – influenciando a criação de museus de arte moderna por esses países, de que é exemplo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – sendo operado por influentes figuras da sociedade, como Rockefeller, que “controlavam a atuação cultural do museu e, ao mesmo tempo, defendiam, junto às agências do Estado as mais esclarecidas táticas da política externa norte-americana”³⁶⁰.

³⁵⁷ Cf. <www.moma.org/calendar/exhibitions/history>. Acesso em: 20 jan. 2018.

³⁵⁸ PARADA, M. B. A., A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 98.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid., p. 103.

Naquele ano de 1941, no entanto, se essas iniciativas marcavam o calendário dos museus e, no caso do MoMA, marcavam uma estratégica política e institucional já em curso, não era esse potencial de sua nova função social, ampliar o acesso à cultura da “comunidade”, que chamava a atenção da jovem brasileira – e, de resto de boa parte do público local que, nesse momento, era uma “comunidade” de eleitos. O que parecia interessar a Lota era o empreendimento de um intercâmbio de arte moderna entre Estados Unidos e Brasil e o reconhecimento e identificação do país com símbolos de uma idealizada alta cultura – “Calcule você, nós todos aí botando nossos olhinhos em cima de verdadeiros Picassos e Cézannes, Maillol e outros monstros semelhantes!”³⁶¹ Em troca, talvez a chance de “quem sabe fazer depois aqui uma exposição do pessoal moço d’aí?” aproveitando a onda local de interesse pela América Latina. Também se mostrava atraente o prestígio social e cultural que os símbolos modernos e o pertencimento a esse mundo cosmopolita e seus círculos exclusivos ofereciam e representavam no Brasil. O projeto foi abandonado, em 1942, quando já no Rio, Lota escreve a última carta a Mário de Andrade relatando o resultado da temporada nova-iorquina e a descoberta de iniciativas semelhantes por parte de personalidades do meio artístico que encaminhavam outros planos para a implantação de um museu de arte moderna no Rio:

Como eu lhe escrevi voltei cheia de ideias, e deixei muita coisa engatilhada no Museu de A.[Arte] M.[Moderna] e no W.[Whitney] Museum e em Harvard. Quando cheguei tive a surpresa de saber q. o pintor Misha Reznikoff tinha mandado a filha da Maria Martins de avião para cavar com o Nelson Rockefeller um museu de A. Moderna pro Rio de Janeiro. [...] Acabou o dito cujo me oferecendo a direção e a organização da coisa aqui, enquanto ele dirige isto em NY. Continuamos boiando porque o Anibal M. [Machado] é o charman, e finalmente suspeitamos que o Micha vai de grupo em grupo pedir para que cada qual dirija o museu... Naturalmente como acho muito cacete já começar a desconfiar e a sabotar trabalho dos outros, gostaríamos que você fizesse o bicho vomitar o que ele tem realmente no papo e assim nos esclarecer um pouco. Acho a ideia do museu muito boa em si, pode ser que um pouco prematura, será difícil fazer disto uma coisa viva e diária, vai custar muito dinheiro também, não creio que o Nelson R.[Rockefeller] esteja disposto a isto. Em todo o caso continuarei com os meus projetos – e um deles é ir a S Paulo desencavar os seus trabalhos no D.[Departamento] de Cultura fazer deles uma belíssima exposição e mandar para o Museu de Arte Moderna ou o Whitney Museum etc. o que é que você acha? Me escreva nesse sentido³⁶².

³⁶¹ SOARES, Lota Macedo, Carta para Mário de Andrade, 3 set. 1941.

³⁶² Id., Carta para Mário de Andrade, 11 fev. 1942.

Essas iniciativas acabariam afastando Lota do projeto que viria a se concretizar no final dos anos 1940 no Rio pelas mãos de outros grupos interessados no prestígio que os símbolos da arte moderna conferiam em termos sociais, econômicos e políticos.

Nos anos 1950, o reencontro com Bishop e a construção de seu Sítio de Alcobaça, na Fazenda Samambaia canalizariam a condução muito peculiar de seus sonhos de modernidade ao estilo norte americano: sua realização no âmbito privado³⁶³. Com intensidade e entrega ainda maior que a registrada nas cartas a Mário de Andrade, a arquiteta de museus e de pontes culturais se tornaria a arquiteta de uma casa e seus jardins tropicais convertidos em uma permanente exposição de arte moderna brasileira e estrangeira – obras de arte, livros, música, objetos e móveis de design, arquitetura e jardins – que atraía artistas, intelectuais, escritores, visitantes ilustres convidados para almoços e festas, fartos de comidas, bebidas, risadas, discussões, conversas e projetos de futuro; e também um recanto silencioso e inspirador para novas e poéticas versões do Brasil.

Desse projeto pessoal de Lota, a conexão de uma rede cosmopolita de sociabilidades a partir de seu reino privado, que envolvia a construção da casa, de seu jardim, com direito a uma rede de empregados em torno de si, são registros os escritos de Bishop, a transmutar suas observações cotidianas do sítio em um paraíso narrado na prosa das cartas e nos versos de sua poesia.

Em 1952 quando Bishop se mudou com Lota para o Sítio de Alcobaça, a casa projetada pelo arquiteto amigo de Lota, Sérgio Bernardes, não era o único elemento “moderno incrustado na rocha rude”³⁶⁴ promovido por Lota em Samambaia. Em 1948, ela havia encomendado a seu amigo Burle Marx um jardim frontal para a sede da antiga fazenda, projeto apresentado em artigo do paisagista na *Revista Municipal de Engenharia*, publicação da Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal³⁶⁵. Era um dos vários projetos paisagísticos para residências urbanas e para propriedades de veraneio das famílias

³⁶³ O Sítio de Alcobaça era uma parcela da Fazenda Samambaia, grande propriedade da família materna de Lota, herdada por ela e sua irmã, Elvira Macedo Soares, e que estava sendo desmembrada, loteada e urbanizada por Lota naquele momento. De acesso difícil e íngreme, a propriedade era localizada junto a uma enorme colina rochosa cercada de Mata Atlântica de onde se tinha ampla vista do vale e de onde brotavam bromélias e olhos d’água que canalizados abasteceriam a casa e os jardins.

³⁶⁴ OLIVEIRA, C., Flores raras e banalíssimas, p. 72.

³⁶⁵ BURLE MARX, R., Fazenda Samambaia, *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1949, p. 18.

ricas e ilustres que, desde a década de 1930 e em maior número nas décadas de 1940 e 1950, preenchiam a agenda do prestigiado paisagista já reconhecido no Brasil e no exterior por seus jardins públicos e privados³⁶⁶.

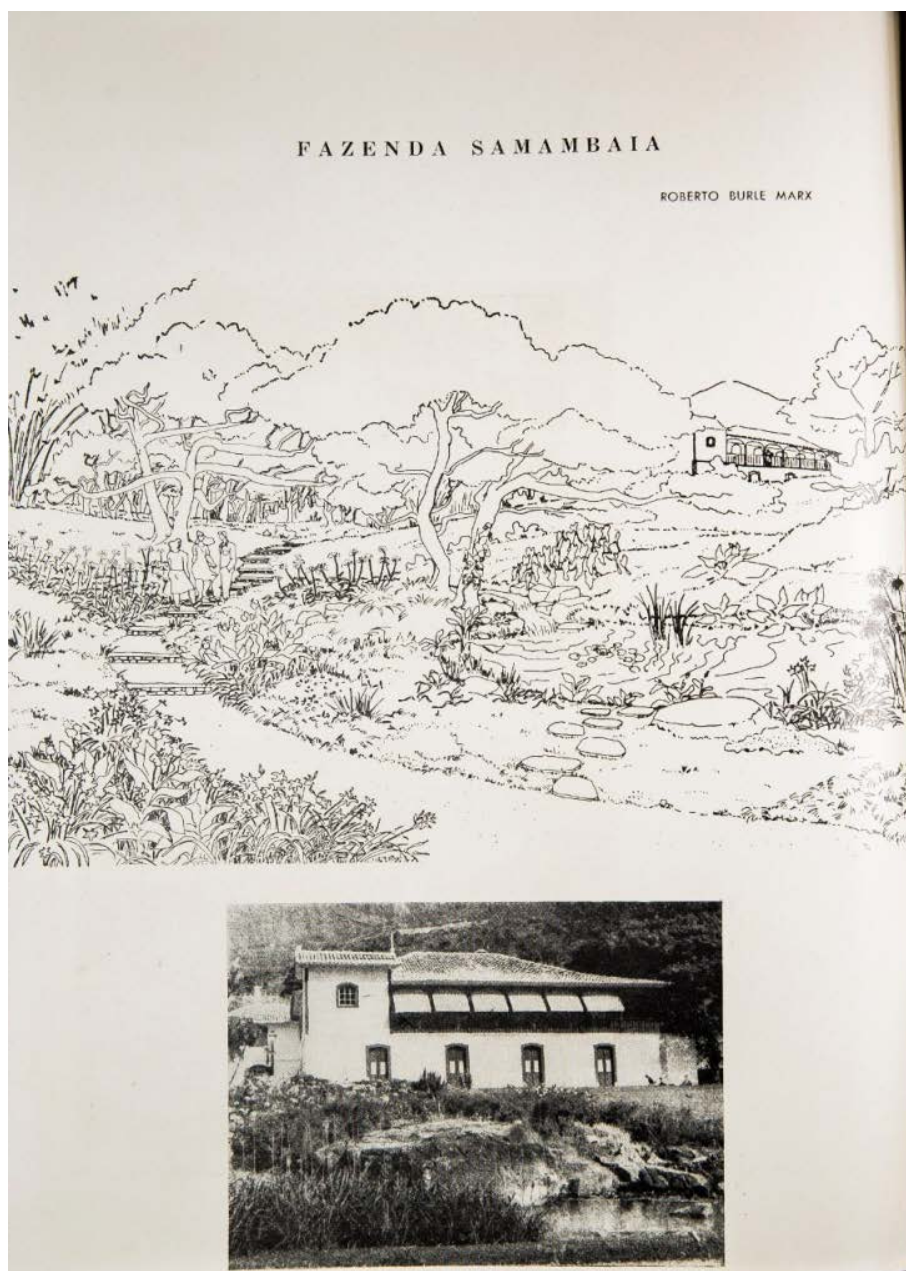


Figura 3.3 - Jardim da Fazenda Samambaia. Projeto de Roberto Burle Marx. 1948. Revista Municipal de Engenharia, v. XVI, n. 1, jan. – mar. 1949, p. 18. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

³⁶⁶ Em especial, os Jardins do Ministério da Educação e Saúde, localizado na Esplanada do Castelo e criados entre a década de 1930 e 1940, e tombados em conjunto com o edifício moderno pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, em 1948.

O jardim era um de tantos que, nos arredores e com diferentes estilos, encantavam Bishop. Integrados à Mata Atlântica, estimulavam seus passeios, conversas sobre horticultura, botânica e ornitologia, e sua observação atenta da paisagem da floresta, as cores, formas, sons e espécies de sua flora e fauna. Como rotina na construção do sítio, ajudava Lota na coleta de sementes e mudas, no plantio de árvores e flores que no decorrer da década comporiam seu jardim. Um interesse botânico eclético reunia no terreno jabuticabeiras – “a Lota está plantando estas árvores por todo o terreno [...] São lindas e as frutas brotam direto dos galhos, como se fossem milhares de cerejas grandes e pretas”³⁶⁷ –, manacás – com “flores grandes, separadas, brancas, roxas e lilás-claro espalhadas por toda a copa, como se fosse um grande buquê”³⁶⁸ –, saboneteiras – “uma árvore enorme como naqueles quadros de Rousseau em que os troncos das árvores são tão verdes quanto as folhas, com galhos frondosos no alto e flores bem amarelas”³⁶⁹, dividiam os recantos com bromélias, samambaias e orquídeas coletadas na mata e canteiros de alcachofras, agrião, hortelã, ervilhas-de-cheiro, amores-perfeitos, flox, e nenúfares a ocuparem o lago formado pelos caminhos de água da serra represada e que também abastecia uma cachoeira e uma piscina.

A piscina, construída junto à sala de jantar e abastecida com “água verde-clara, direto do alto da montanha, com umas folhinhas amarelas boiando, e um monte de libélulas azuis e borboletas magníficas, dessas que usam para fazer bandejas³⁷⁰” era um dos locais repetidamente descritos nas cartas:

O Tobias [o gato de Bishop] está fascinado, vive se olhando na água como narciso, e sobe nas pedras para brincar com a água que desce do cano de bambu. Até os operários parecem se divertir, todo mundo adora brincar com água. E aqui temos muita água corrente a jorrar. É só encanar a água que vem do alto do morro. A maneira como fizeram isso é a coisa de que mais gostei aqui, eu acho – os homens escavaram uma valeta estreita na rocha a cinzel desde o alto da cascata, e a água flui direto para dentro dos canos, gelada, é claro, e deliciosa³⁷¹.

Ao lado da criação do jardim, a construção de seu estúdio de trabalho preencheu seus relatos de Samambaia nos primeiros anos: “está quase pronto, e estou tão emocionada que sonho com ele toda noite. [...] Garanto que vou entrar

³⁶⁷ BISHOP, E., Uma arte, p. 250. Carta à dra. Anny Baumann de 16 set. 1952.

³⁶⁸ Ibid., p. 291. Carta a Kit e Ilse Barker de 5 set. 1953.

³⁶⁹ Ibid., p. 300. Carta a Marianne Moore de 8 dez. 1953.

³⁷⁰ Ibid., p. 313. Carta a Kit e Ilse Barker de 25 fev. 1954.

³⁷¹ Ibid., p. 290. Carta a Kit e Ilse Barker de 5 set. 1953.

nele e ficar chorando de felicidade semanas a fio, sem conseguir escrever nada”³⁷². Localizado no alto do terreno, sobre uma rocha, de onde se avistava “uma paisagem serrana espetacular, entremeada com nuvens, com a horta em primeiro plano”³⁷³, o estúdio era um cômodo espaçoso com uma lareira que demandara capricho da arquiteta:

Lota encontrou uma pedra em um tom azulado de cinza, com mica, lindíssima, e usou-a para fazer o estúdio – paredes caiadas e chão de tijolo em ziguezague. Mandamos fazer uma estufa de verdade, tradicional, mas ao mesmo tempo de aparência ‘moderna’, para colocar numa das extremidades da sala ³⁷⁴.

Como moto contínuo desse lugar encantador, o empenho de Lota é assinalado de forma espirituosa pela poeta: “Lota está zanzando de um lado para o outro e o nosso vidraceiro, tentando calcular o custo de envidraçar a varanda. Ela quase nunca anda sem uma trena, uma colher de pedreiro ou uma chave de fenda”³⁷⁵. Em carta à dra. Anny Baumann, escreve: “Lota está [...] abrindo uma estrada num corte na subida da montanha que tenho a impressão de que vai acabar competindo com a Via Ápia e a Via Amalfi quando ficar pronta”³⁷⁶.

A escrita epistolar expõe o fascínio de Lota pelas obras:

[...] ela parece estar em ótima forma, mandando numa equipe de catorze ou quinze homens. Estamos começando a construir a garagem, o que implica primeiro em desmontar um morro e colocar a terra dentro de um vale – no momento, isto aqui está parecendo o canteiro de obras da construção do Canal do Panamá. Mas a Lota fica sempre feliz quando alguma coisa está em obras³⁷⁷.

Mas esse *modus operandi* é assinalado igualmente na clave das contradições nas relações que viabilizavam suas ideias e formas modernas, as relações com os operários, alguns sitiantes vizinhos, que não escapavam aos comentários da norte americana que recorria a seu imaginário para descrever como obra de ficção as cenas e a realidade social que testemunhava:

A casa está quase pronta: mal conseguimos acreditar. Só falta a porta da frente e o *brise-soleil* – e mais seis quadrados do terraço, que devem ficar prontos em duas semanas no ritmo atual. [...] A Lota finalmente construiu uma lareira grande, afastada da parede. Ela sentou-se numa cadeira de diretor e produziu a lareira, cercada de rapazes andando de um lado para o outro, cada um carregando na cabeça

³⁷² Ibid., p. 258. Carta a Pearl Kazin de 10 dez. 1952.

³⁷³ Ibid., p. 265. Carta a Marianne Moore de 11 abr. 1953.

³⁷⁴ Ibid., p. 259. Carta a dra. Anny Baumann de 28 dez. 1952.

³⁷⁵ Ibid., p. 383. Carta a Marianne Moore de 10 abr. 1958.

³⁷⁶ Ibid., p. 247. Carta a dra. Anny Baumann de 28 jul. 1952.

³⁷⁷ Ibid., p. 384. Carta a dra. Anny Baumann de 22 mai. 1958.

uma pedra retirada da encosta, igualzinho a Cecil B de Mille dirigindo *Os dez mandamentos*, ou a construção das pirâmides”³⁷⁸.

Não escapavam do olhar atento da estrangeira as hierarquias nas relações sociais, assim como os limites e as contradições do sonho moderno construído por processos produtivos arcaicos. A casa modernista de aço, vidro e *brise-soleil*, construída com materiais importados, publicada “na revista *Domus* e em duas outras revistas de arquitetura”³⁷⁹ – e premiada na IIª Bienal de São Paulo³⁸⁰, era construída igualmente por desafios, impasses e soluções que registram recursos rudimentares, práticas historicamente sedimentadas e o imprevisto nos caminhos da arquitetura moderna brasileira. Bishop anota com curiosidade etnográfica a rotina do trabalho com os pedreiros, “chamados por Lota de ‘minha flor’, ‘meu lindo’, ‘meu filho’ etc. – quando não de coisas igualmente absurdas, só que no sentido contrário”³⁸¹ e que estranhavam os materiais e as orientações da impaciente arquiteta. Resistiam, compreensivelmente na opinião de Bishop, mas a situação foi resolvida:

Agora estão trabalhando a todo vapor no resto da casa. Algum dia eu gostaria de ver uma casa sendo construída nos Estados Unidos porque aqui eles fazem as coisas de um modo muito “empírico”, como diz a Lota. Para começar, ficaram bestificados com a casa – o telhado de alumínio, as vigas de aço, etc. E foi quando ela disse a eles que ia ficar igual a uma construção carnavalesca que eles puseram mãos a obra – gostaram da ideia³⁸².

3.4

O jardim do desejo amoroso

Nesse recanto de paisagem natural e humana tão exótica ao seu olhar, Bishop escreveu boa parte de sua obra brasileira. E desse conjunto significativo de narrativas poéticas sobre o Brasil, interessa um pequeno recorte: a leitura de três de seus poemas feitos na primeira década após sua chegada, e reunidos em *Questions of travel*, livro publicado em 1965, dedicado à Lota e dividido em duas partes

³⁷⁸ Ibid., p. 348. Carta a Rollie McKenna de 19 nov. 1956.

³⁷⁹ Ibid., p. 275. Carta a Kit e Ilse Barker de 24 mai. 1953.

³⁸⁰ O projeto de Bernardes recebeu o “Prêmio para um jovem arquiteto” na IIª Exposição Internacional de Arquitetura, realizada no âmbito da concorrida IIª Bienal de Arte de São Paulo, realizada entre 1953 e 1954 no Ibirapuera, inaugurado como parte dos festejos do 4º Centenário da Cidade de São Paulo. Ver <www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>.

³⁸¹ BISHOP, E., Uma arte, p. 248. Carta a Marianne Moore de 24 ago. 1952.

³⁸² Ibid., p. 259. Carta a dra. Anny Baumann de 28 dez. 1952.

nomeadas *Brazil* e *Elsewhere*, Brasil e Outros Lugares. Considerados os “mais panorâmicos” dos escritos da primeira parte do livro e exemplares de sua maneira de retratar as “vistas brasileiras”³⁸³, os poemas remetem à chegada da escritora ao Brasil e a descoberta de Samambaia, processo desdobrado na construção de uma *persona* literária – a viajante em busca de cenários que a transformem; nas primeiras representações da paisagem brasileira pela recriação poética de seu recanto na Serra de Petrópolis como um jardim paradisíaco; e no exercício de um método poético em que se expressam alguns “jogos paisagísticos” a serem considerados nessa análise.

O poema de abertura de *Questions of travel*, o segundo poema de temática brasileira escrito por Bishop, intitula-se *Arrival at Santos* e é datado, caso raro em seus manuscritos, de janeiro de 1952. Narra as primeiras impressões de uma turista:

*Here is a coast; here is a harbor;
here, after a meager diet of horizon, is some scenery:
impractically shaped and – who knows? – self-pitying mountains,
sad and harsh beneath their frivolous greenery,*

*with a little church on top of one. And warehouses,
some of them painted a feeble pink, or blue,
and some tall, uncertain palms. Oh, tourist,
is this how this country is going to answer you
and your immodest demands for a different world,
and a better life, and complete comprehension
of both at last, and immediately,
after eighteen days of suspension?*

[...]

Ports are necessities, like postage stamps, or soap,

*but they seldom seem to care what impression they make,
or, like this, only attempt, since it does not matter,
the unassertive colors of soap, or postage stamps —
wasting away like the former, slipping the way the latter*

*do when we mail the letters we wrote on the boat,
either because the glue here is very inferior
or because of the heat. We leave Santos at once;
we are driving to the interior*³⁸⁴.

³⁸³ SUSSEKIND, F., Poesia e paisagem. O Brasil de Elizabeth Bishop, p. 221.

³⁸⁴ BISHOP, E., Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop, p. 218. Tradução de Paulo Henrique Britto: “Chegada a Santos: eis uma costa; eis um porto;/ após uma dieta frugal de horizonte, uma paisagem:/ morros de formas nada práticas, cheios – quem sabe? – de autocomiseração,/ uma igreja no alto de um deles. E armazéns,/ alguns em tons débeis de rosa, ou de azul,/ e umas palmeiras, altas e inseguras. Ah, turista,/ então é isso que este país tão longe ao sul/ tem a oferecer a quem procura nada menos/ que um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato/ e definitivo entendimento de ambos/ após dezoito dias de hiato? [...] Os portos são necessários, como os selos e o sabão/ e nem ligam para a impressão que causam./ Daí as cores mortas dos sabonetes e selos— / aqueles desmancham aos poucos, e estes desgrudam/ de nossos cartões-postais antes que possam

O poema narra uma decepção de chegada. A turista “em dieta frugal” de horizonte, carregada de imagens de um “país tão longe ao sul,” um mundo pleno de promessas que a transportaria para uma vida melhor, tem suas expectativas decepcionadas pelo cenário desbotado de morros de formas “nada práticas,” construções “em tons débeis” e palmeiras “inseguras.” As “demandas imodestas” da turista por um mundo não somente diferente, mas arrebatador e promissor de uma vida melhor seriam desafiadas. O encontro desejado é tematizado no primeiro poema brasileiro a ser escrito e que dá nome ao livro, *Questions of travel*³⁸⁵, onde registra as primeiras impressões da viajante no Brasil, ainda na expectativa de continuar viagem:

*There are too many waterfalls here; the crowded streams
hurry too rapidly down to the sea,
and the pressure of so many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft slow-motion,
turning to waterfalls under our very eyes.
— For if those streaks, those mile-long, shiny, tearstains,
aren't waterfalls yet,
in a quick age or so, as ages go here,
they probably will be.
But if the streams and clouds keep travelling, travelling,
the mountains look like the hulls of capsized ships,
slime-hung and barnacled.*

*Think of the long trip home.
Should we have stayed at home and thought of here?
Where should we be today?
Is it right to be watching strangers in a play
in this strangest of theatres?
What childishness is it that while there's a breath of life
in our bodies, we are determined to rush
to see the sun the other way around?
The tiniest green hummingbird in the world?
To stare at some inexplicable old stonework,
inexplicable and impenetrable,
at any view,
instantly seen and always, always delightful?
Oh, must we dream our dreams
and have them, too?
And have we room
for one more folded sunset, still quite warm?*

*But surely it would have been a pity
not to have seen the trees along this road,
really exaggerated in their beauty,
not to have seen them gesturing*

lê-los/ nossos destinatários, ou porque a cola daqui/ é muito ordinária, ou então por causa do calor./ Partimos de Santos imediatamente;/ vamos de carro para o interior”.

³⁸⁵ Que, entretanto, aparece na ordem das páginas da publicação após o poema *Arrival at Santos*.

like noble pantomimists, robed in pink.
 — *Not to have had to stop for gas and heard*
the sad, two-noted, wooden tune
of disparate wooden clogs
carelessly clacking over
a grease-stained filling-station floor.
(In another country the clogs would all be tested.
Each pair there would have identical pitch.)
 — *A pity not to have heard*
the other, less primitive music of the fat brown bird
who sings above the broken gasoline pump
in a bamboo church of Jesuit baroque:
three towers, five silver crosses.
 — *Yes, a pity not to have pondered,*
blurr'dly and inconclusively,
on what connection can exist for centuries
between the crudest wooden footwear
and, careful and finicky,
the whittled fantasies of wooden cages.
 — *Never to have studied history in*
the weak calligraphy of songbirds' cages.
 — *And never to have had to listen to rain*
so much like politicians' speeches:
two hours of unrelenting oratory
and then a sudden golden silence
in which the traveller takes a notebook, writes:

"Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, not just stay at home?
Or could Pascal have been not entirely right
about just sitting quietly in one's room?

Continent, city, country, society:
the choice is never wide and never free.
And here, or there . . . No. Should we have stayed at home,
*wherever that may be?*³⁸⁶

³⁸⁶ BISHOP, E., Poemas escolhidos..., p. 226. Tradução de Paulo Henriques Britto: “Questões de viagem: Aqui há um excesso de cascatas; os rios amontoados/ correm depressa demais em direção ao mar,/ são tantas as nuvens a pressionar os cumes das montanhas/ que elas transbordam encostas abaixo, em câmera lenta,/ virando cachoeiras diante de nossos olhos./ — Porque se aqueles riscos lustrosos, quilométricos rastros de lágrimas,/ ainda não são cascatas,/ dentro de uma breve era (pois são breves as eras daqui)/ provavelmente serão./ Mas se os rios e as nuvens continuam viajando, viajando,/ então as montanhas lembram cascos de navios soçobrados,/ cobertos de limo e cracas./ Pensemos na longa viagem de volta./ Devíamos ter ficado em casa pensando nas terras daqui?/ Onde estaríamos hoje?/ Será direito ver estranhos encenando uma peça/ neste teatro tão estranho?/ Que infantilidade nos impele, enquanto houver um sopro de vida/ no corpo, a partir decididos a ver/ o sol nascendo do outro lado?/ O menor beija-flor verde do mundo?/ Ficar contemplando uma antiga e inexplicável obra de cantaria, inexplicável e impenetrável,/ qualquer paisagem,/ imediatamente vista e sempre, sempre deleitosa?/ Ah, por que insistimos em sonhar os nossos sonhos/ e vivê-los também?/ E será que ainda temos lugar/ para mais um pôr do sol extinto, ainda morno?/ Mas certamente seria uma pena/ não ter visto as árvores à beira dessa estrada,/ de uma beleza realmente exagerada,/ não tê-las visto gesticular/ como nobres mímicos de vestes róseas./ — Não ter parado num posto de gasolina e ouvido/ a melancólica melodia de madeira, com duas notas só,/ de um par de tamancos descasados/ pisando sonoros, descuidados,/ um chão todo sujo de graxa./ (Num outro país, os tamancos seriam todos testados./ Os dois pés

Neste poema de chegada, a paisagem desmonta e desafia o olhar viajante enquanto é por ele desmontada e desafiada. Nada se enquadra. Tudo parece escapar às perspectivas, relações, escalas da proporção e da normalidade que traz em si – “Aqui há um excesso de cascatas; os rios amontoados/ correm depressa demais em direção ao mar”. A atmosfera e a pressão dos excessos e imperfeições provocam deslizamentos e fricções da geografia cujos contornos deveriam ser estáveis, cujos movimentos deveriam ser imperceptíveis e sustentar os sentidos. Em vez disso, são instabilidade e transformação, montanhas são sinais de naufrágios e o tempo escapa ao compasso da existência das coisas e das gentes e “dentro de uma breve era (pois são breves as eras daqui)” inverterá lágrimas em cascatas ruidosas. Como entender um mundo que lhe invade e lhe escapa?

Não parece ser possível para essa estrangeira um entendimento também em relação a artefatos cujos traços os fazem semelhantes à natureza nesse mundo diferente. Primitivos e singelos como os tamancos toscos dissonantes, ou bem refinados como a gaiola de bambu cuja arquitetura barroca sofisticada contrasta com a bomba de gasolina moderna e quebrada sobre a qual se apoia, denunciam em sua condição de imperfeição e originalidade o exotismo da paisagem. A viajante parece estar, no entanto, condenada a não esquecer a encruzilhada que traz em si. Se ficasse em casa apenas sonhando os sonhos e abrindo mão de vivê-los, não poderia ver a nobre pantomima das árvores de vestes róseas a gesticular à beira de uma estrada. Ou o menor pássaro do mundo, ou um pôr do sol extinto, ou ainda tentar adivinhar conexões seculares entre essas “formas fantásticas”.

Entre dois mundos, o sujeito poético canta sua condição de viajante ao encarar na paisagem convulsionada seus próprios passos e sentimentos contraditórios que o trouxeram a um mundo estranho. Formula os impasses de suas escolhas: “Será

produziriam exatamente a mesma nota.)/ — Uma pena não ter ouvido/ a outra música, menos primitiva, do gordo pássaro pardo/ cantando acima da bomba de gasolina quebrada/ numa igreja de bambu de um barroco jesuítico:/ três torres, cinco cruzeiros prateados./ — Sim, uma pena não ter especulado,/ confusa e inconclusivamente,/ sobre a relação que existiria há séculos/ entre o mais tosco calçado de madeira/ e, cuidadosas, caprichosas,/ as formas fantásticas das gaiolas de madeira./ — Jamais ter estudado história/ na caligrafia fraca das gaiolas./ — E nunca ter ouvido essa chuva/ tão parecida com discurso de político:/ duas horas de oratória implacável/ e de súbito um silêncio de ouro/ em que a viajante abre o caderno e escreve:/ Será falta de imaginação o que nos faz procurar/ lugares imaginados tão longe do lar?/ Ou Pascal se enganou quando escreveu/ que é em nosso quarto que devíamos ficar?/ Continente, cidade, país: não é tão sobeja/ a escolha, a liberdade, quando se deseja./ Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,/onde quer que isso seja?”.

falta de imaginação o que nos faz procurar/ lugares imaginados tão longe do lar?” Em outra passagem reafirma as demandas por um mundo que o leve para uma vida melhor, um sonho vivido, “Ah, por que insistimos em sonhar os nossos sonhos/ e vivê-los também?”.

Na metade do poema, é esboçada, em forma de pergunta, a perspectiva de desenraizamento, a tematização do lugar do estrangeiro:

Pensemos na longa viagem de volta.
Devíamos ter ficado em casa pensando nas terras daqui?
Onde estaríamos hoje?
Será direito ver estranhos encenando uma peça
neste teatro tão estranho?

A instabilidade e o incômodo onde quer que estivesse, “*And here, or there . . .*” marcam os limites de suas escolhas e a posição clandestina nas geografias mais diversas pela “impossibilidade de sair de si”, nas palavras de Britto³⁸⁷. Por ser essa a questão que atravessa a sua biografia – decifrar a história na caligrafia fraca das gaiolas exóticas – a busca permanece até os versos finais de *Questions of travel*: “Continente, cidade, país: não é tão sobeja/ a escolha, a liberdade, quando se deseja./ Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,/ onde quer que isso seja?”

A leitura de *Questions of travel*, e do conjunto de poemas reunidos na primeira parte do livro homônimo sublinha um estado de paixão que, afirmam seus biógrafos, marca o encontro de Bishop com Lota e sua chegada a Samambaia. Registros dessa fase, à clave do desejo vertiginoso que se insinua no poema – a descoberta do amor traduzida em viagem de descoberta de paisagens, seres e objetos fantásticos e imperfeitos – são igualmente a intensa produção epistolar.

Esse poema é do mesmo período de *Song for the Rainy Season*³⁸⁸, *The shampoo* e outros que expressam a paixão de Bishop por Lota traduzida em um maravilhamento com “essa terra em que os desejos se realizam tão depressa que a gente chega a ter medo de desejar alguma coisa”³⁸⁹. Envoltos em uma atmosfera de afeto, cuidados e proteção, a poeta confessa que seu “sangue anglo-saxão aos

³⁸⁷ BISHOP, E., Poemas escolhidos..., p. 26.

³⁸⁸ Ibid., p. 36. A criação do poema *Songs for the rainy season* é remetida ao episódio que Bishop registra em carta a Pearl Kazin de 30 de novembro de 1956, em que ficou sozinha em Samambaia isolada por chuvas torrenciais que duraram quase uma semana.

³⁸⁹ BISHOP, E., Uma Arte, p. 247. Carta à sua médica, dra. Anny Baumann, de 28 jul. 1952. Nas citações das cartas de Elizabeth Bishop será utilizada a tradução de Paulo Henriques Britto.

poucos está se desligando do ciclo das estações, e estou perfeitamente disposta a viver na mais total confusão quanto às estações, frutas, línguas, geografia, tudo”³⁹⁰.

O acolhimento de Bishop por Lota em Samambaia, foi marcado por um fato que aproximou as duas mulheres, recriado por Bishop como um acontecimento fundador desse amor. Relatado primeiramente em carta para sua médica, dra. Anny Baumann, o episódio é contado e recontado nas inúmeras cartas trocadas com amigos na ocasião:

Só dei duas mordidas num cajú, duas mordidas muito azedas. Naquela noite meus olhos começaram a arder, e no dia seguinte comecei a inchar — e inchar, e inchar; eu não sabia que era possível uma pessoa inchar tanto assim. Durante mais de uma semana fiquei sem enxergar nada³⁹¹.

O sabor mítico da mordida no fruto exótico é recontado para Ilse e Kit Barker, em carta de fevereiro de 1952, e inclui o encanto com os cuidados que recebeu:

Minha cabeça inchou até ficar como uma abóbora, e fiquei completamente cega. Além disso, minhas mãos foram afetadas, de modo que eu não podia escrever. Mas a coisa não foi tão má assim, porque os brasileiros parecem que adoram doença, todo mundo ficou interessadíssimo, cada um trouxe um remédio, entravam no meu quarto todos ao mesmo tempo dizendo “Coitadinha”, invocando a Virgem etc. toda vez que eu tomava uma injeção. Isso foi antes de a gente vir para o alto do morro”³⁹².

Mais uma vez o relato se transforma em carta para Marianne Moore,

Tive um acesso de alergia terrível e maravilhoso [...] e minha cara inchou, INCHOU, [...] fiquei de um jeito extraordinário, e para você ver como são bons os brasileiros, eles ficaram gostando ainda mais de mim e não o contrário...³⁹³

A mordida no caju é a entrada em uma dimensão cujas escalas de espaço e tempo são dadas pela experiência atemporal da paixão amorosa. Samambaia é por vezes convulsionada, por vezes sossegada. Um “éden amoroso”, nas palavras de Britto³⁹⁴. O tempo de Samambaia, ou corre depressa demais ou é medido em eras. Seus espaços, formas e elementos se deixam perceber por metamorfoses incessantes e assombros de instabilidade, gigantismo, turbilhões e exageros.

³⁹⁰ Ibid., p. 246.

³⁹¹ Ibid., p. 235. Carta à sua médica, Anny Baumann, de 08 jan. 1952.

³⁹² Ibid., p. 240. Carta ao casal Ilse, romancista e Kit Barker, pintor, de 07 fev. 1952.

³⁹³ Ibid., p. 241. Carta à poeta Marianne Moore de 14 fev. 1952.

³⁹⁴ Ibid., p. 35.

Bishop assim descreve a paisagem superlativa de Samambaia em carta de 1º de março de 1955 ao poeta James Merrill que havia sugerido que ela vivia em “uma selva de Rousseau”³⁹⁵,

Você diz que me imagina numa “selva de Rousseau” — sim, onde eu moro é tão bonito quanto uma selva de Rousseau [...] a uns oitenta quilômetros do Rio, e muito mais perpendicular. Como o Pão de Açúcar na Baía de Guanabara, só que são muitos deles, muito maiores, longe do mar — com nuvens despencando dos cumes às vezes, e cascatas que surgem e somem dependendo das condições meteorológicas. [...] As coisas aqui também são um tanto fora de escala, como num quadro de Rousseau — ou pelo menos fora da nossa escala. A Samambaia mencionada no cabeçalho é uma samambaia gigantesca, [...] e tem também sapos do tamanho de um chapéu e caracóis do tamanho de pratos de sobremesa, e neste mês borboletas da cor dessa página, algumas do tamanho dela, a esvoaçar... Juntamente com a *quaresma* [em português], árvores de um roxo melancólico, a combinação de cores é maravilhosa. [...] Mas, paisagens à parte, gosto muito de viver aqui, moro numa casa muito boa e tenho bons amigos³⁹⁶.

A descrição de sua “selva de Rousseau” ao amigo nova-iorquino seria recriada em versos publicados para outros leitores, círculos maiores de recepção de suas composições sobre essas distantes paragens ao sul do Equador. Essa recriação evidencia o processo de maturação compartilhada de obras autorais através dos diálogos epistolares.

Ao adentrar “neste teatro tão estranho” e “ver estranhos encenando uma peça”, como escreveu em *Questions of travel*, a viajante cria para ele um belo pano de boca no poema *Brazil, January 1, 1502*, não datado, e que traz a epígrafe “...embroidered nature... tapestried landscape. Landscape into art, by Sir Kenneth Clark”³⁹⁷.

O peso do poema no livro é registrado em carta de 1º de março de 1961, ao seu amigo o poeta Robert Lowell. Bishop cogitou intitula-lo pelo nome original do poema: “Acho que tenho um livro de poemas quase pronto. Que tal *January River*

³⁹⁵ Henri Rousseau (1844-1910), artista autodidata, considerado um dos pintores naïves mais notáveis. Suas cores fortes, desenhos planos e conteúdos imaginativos foram exaltados e imitados por pintores europeus modernos. Segundo o site ArteEspañol.es, ao se alistar, Rousseau teve acesso aos relatos de soldados franceses expatriados do México. Surgiu assim, seu primeiro mito pessoal e que inspirou sua arte: fez crer ou acreditou ele próprio que havia estado na América e visitado suas florestas tropicais. Cf. site *El poder de la Palabra*: <<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2764>>. Acesso em fev. 2016; site <ArteEspañol.es>, acesso em fev. 2016.

³⁹⁶ BISHOP, E., Uma Arte, p. 320. Carta ao poeta James Merrill de 01 mar. 1955.

³⁹⁷ Ibid., p. 223. “... natureza bordada... paisagem de tapeçaria”. Trechos de *Landscape into art*, livro do prolífico e polêmico historiador da arte inglês Sir Kenneth Clark que teve papel importante na divulgação da arte como bem de consumo de massa na Grã-Bretanha e em outros países, através de seus livros, e das funções que exerceu como diretor de museus britânicos e produtor de programas de televisão em que foi ampliado o acesso ao tema.

como título? (Tem um poema com esse nome ou pelo menos com estas palavras)’’³⁹⁸:

*Januaries, Nature greets our eyes
exactly as she must have greeted theirs:
every square inch filling in with foliage —
big leaves, little leaves, and giant leaves,
blue, blue-green, and olive,
with occasional lighter veins and edges,
or a satin underleaf turned over;
monster ferns
in silver-gray relief,
and flowers, too, like giant water lilies
up in the air — up, rather, in the leaves —
purple, yellow, two yellows, pink,
rust red and greenish white;
solid but airy; fresh as if just finished
and taken off the frame.*

*A blue-white sky, a simple web
backing for feathery detail:
brief arcs, a pale-green broken wheel,
a few palms, swarthy, squat, but delicate;
and perching there in profile, beaks agape,
the big symbolic birds keep quiet,
each showing only half his puffed and padded,
pure-colored or spotted breast.
Still in the foreground there is Sin:
five sooty dragons near some massy rocks.
The rocks are worked with lichens, gray moonbursts
splattered and overlapping,
threatened from underneath by moss
in lovely hell-green flames,
attacked above
by scaling-ladder vines, oblique and neat,
“one leaf yes and one leaf no” (in Portuguese).
The lizards scarcely breathe; all eyes
are on the smaller, female one, back-to,
her wicked tail straight up and over,
red as a red-hot wire.*

*Just so the Christians, hard as nails,
tiny as nails, and glinting,
in creaking armor, came and found it all,
not unfamiliar:
no lovers’ walks, no bowers,
no cherries to be picked, no lute music,
but corresponding, nevertheless,
to an old dream of wealthy and luxury
already out of style when they left home —
wealth, plus a brand-new pleasure.
Directly after Mass, humming perhaps*

³⁹⁸ Ibid., p. 429. Carta a Robert Lowell de 1º mar. 1961.

*L'Homme armé or some such tune,
they ripped away into the hanging fabric,
each out to catch an Indian for himself —
those maddening little women who kept calling,
calling to each other (or had the birds waked up?)
and retreating, always retreating, behind it*³⁹⁹.

Nesse poema a natureza é “bordada” como “paisagem de tapeçaria”, como anota a epígrafe, talvez em alusão às *Tentures des Anciennes et Nouvelles Indes*, tapetes bordados como representação da natureza tropical em motivos da flora, da fauna e de povos habitantes dos mundos coloniais, inspirados nas pinturas e desenhos de Frans Post e Albert Eckhout, artistas a serviço do governo holandês de Maurício de Nassau na América no século XVII. Difundidas a partir das reproduções criadas pela *Manufacture Royale des Gobelins*, as imagens originais eram recriadas e reinterpretadas em cartões que serviam de base para o bordado dos tapetes. Nesse processo, “novos desenhos alteravam os modelos anteriores e acrescentavam contribuições aos originais [...] para atender principalmente a uma vontade decorativa”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Ibid., p. 225. Tradução de P. H. Britto: “Brasil, 1º de Janeiro de 1502: Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles:/ inteiramente recoberta de folhagem —/ folhas grandes, pequenas, gigantescas,/ azuis, verde azulado, verde-oliva,/ aqui e ali um veio ou borda mais claros,/ ou um dorso de folha acetinado:/ samambaias monstruosas/ em relevo cinza-prata,/ e flores, também, como vitórias-régias imensas/ no céu — melhor, no meio das copas —/ roxas, rosadas, dois tons de amarelo,/vermelho-ferrugem e branco esverdeado;/ sólidas mas aéreas; frescas como se recém-pintadas/ e retiradas das molduras./ Céu de um fundo branco azulado, tela simples,/ pano de fundo para plumas detalhadas:/ arcos breves, roda incompleta, verde-claro,/ palmeiras escuras, atarracadas, mas sutis;/ e, pousadas, em perfil, bicos bem abertos,/ as grandes aves simbólicas se calam,/ cada uma exibindo meio peito apenas, intumescido e acolchoado, liso ou com pintas./ Ainda em primeiro plano o Pecado:/ cinco dragões negros junto a umas pedras grandes./ São pedras ornadas de líquens, explosões lunares/ cinzentas, superpostas uma à outra,/ ameaçadas de baixo pelo musgo/ em lindas chamas verde-inferno,/ atacadas do alto/ por trepadeiras como escadas, oblíquas, perfeitas,/ “uma folha sim, outra não” (como se diz em Português)./ Os lagartos mal respiram: os olhos todos/ se fixam no menor, a fêmea, de costas,/ a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,/ vermelha como um fio em brasa./ E foi assim que os cristãos, duros e pequenos/ como pregos de ferro, e reluzentes,/ armaduras a ranger, encontraram uma cena que já era/ de certo modo familiar:/ nem alamedas suaves, caramanchões, cerejeiras carregadas nem alaúdes,/ mas assim mesmo algo que lembrava/ um sonho antigo de riqueza e luxo/ já saindo de moda lá na Europa —/ riqueza, e mais um prazer novinho em folha./ Logo depois da missa, talvez cantarolando/ *L'Homme armé* ou outro tema assim,/ enlouquecidos, rasgaram a tapeçaria/ e cada um foi atrás de uma índia —/ aquelas mulherezinhas irritantes/ gritando uma para outra (ou foram as aves que acordaram?)/ e se embrenhando, se embrenhando no desenho”.

⁴⁰⁰ BELLUZZO, A. M., O Brasil dos viajantes, p. 100.



Figura 3.4 - Le Chasseur Indien (O índio caçador), Paris, 1692-1700. Tapeçaria, 323 x 217 cm. Série Anciennes Indes. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Brasil apud BELLUZZO, A. M., O Brasil dos viajantes, v. 1, p. 106.

A viajante acompanha o bordado que preenche a tela-tecido, “inteiramente recoberta de folhagem”, em uma infinidade de cores e texturas, “frescas como se recém-pintadas/ e retiradas das molduras”; apreende a beleza pelos detalhes em

desproporção a ocupar o mesmo plano e quase a transpassar os limites da moldura-bastidor, em folhagens – “folhas grandes, pequenas, gigantescas”; flores – “como vitórias-régias imensas/ no céu — melhor, no meio das copas”; e plumas – “pousadas, em perfil, bicos bem abertos,/ as grandes aves simbólicas se calam,/ cada uma exibindo meio peito apenas, intumescido e acolchoado, liso ou com pintas,”. Exuberância que mal deixa ver o “Céu de um fundo branco azulado, tela simples,/ pano de fundo para plumas detalhadas”.

Neste mesmo plano preenchido ao limite pela natureza exuberante há de caber também o desejo – “Ainda em primeiro plano o Pecado”. Pelo contraste de cores intensas o olhar capta erotismo no tenso acasalamento dos lagartos, “mal respiram: os olhos todos/ se fixam no menor, a fêmea, de costas,/ a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,/ vermelha como um fio em brasa”.

A sensualidade do cenário natural é rompida pela violência dos colonizadores, “Logo depois da missa, talvez cantarolando/ *L’Homme armé* ou outro tema assim,/ enlouquecidos, rasgaram a tapeçaria/ e cada um foi atrás de uma índia [...] e se embrenhando, se embrenhando no desenho”.

Relacionar esses poemas aos trechos de suas cartas permite observar que as estratégias narrativas de Bishop em cada gênero são diferentes e complementares. Essa relação possibilita sublinhar também como seus escritos são distintas formas de apropriação de narrativas, vivências e referências culturais transformadas em suas versões do vivido no processo de criação artística, sua maneira de exercer uma mediação cultural.

Aspecto a ser sublinhado nesses primeiros poemas brasileiros e que os aproxima dos textos epistolares do mesmo período, é um horizonte de referências ao motivo do Paraíso. Nas cartas e poemas, essa é uma descoberta irresistível da turista faminta de paisagens de *Arrival at Santos*. O motivo, por mais frequente que seja nas narrativas de viajantes, parece ser mais que uma licença poética e merece atenção.

Tal como referido, o tema remete ao que o historiador Sérgio Buarque de Holanda, identifica como uma tradição da teologia medieval que afirma a existência do Paraíso como uma realidade tangível e escondida em algum lugar remoto, mas ainda acessível. Para o historiador, esse foi um elo fundacional do Novo Mundo e uma das “ideias migratórias” que se movem no espaço e viajam no tempo, um “mito

dinâmico” que “passa a reagir sobre condições diferentes que venham a encontrar ao longo do caminho”⁴⁰¹.

O historiador Nicolau Sevcenko traça algumas versões desse mito migratório, para ele originário no mito persa do Jardim do Unicórnio que ramificou-se em diferentes versões fixadas nas raízes da cultura ocidental:

Na versão hebraica há o Jardim do Éden e a serpente. Na versão greco-romana há o Jardim das Hespérides e o dragão Ladon. [...] Tanto o mito iraniano quanto a versão hebraica sugerem que o Jardim da bem-aventurança estaria localizado em algum ponto remoto do Oriente. Já o Horto da Proibição, para os gregos e romanos, ficava em algum ponto inalcançável para além de Gibraltar, no rumo do Ocidente, referido como as “Ilhas Afortunadas”⁴⁰².

Na Idade Média, assinala Sevcenko, essa tradição cultural seria “fertilizada pelos complexos ciclos de mitos celtas”⁴⁰³. Um deles era o “ciclo de viagens místicas de São Brandão, na senda de Avalon”, que o levaram a visitar um arquipélago perdido em meio ao Atlântico: “numa dessas ilhas ele encontra o Jardim das Delícias. O nome dessa ilha, segundo a lenda, é Hy Bressail, ou mais simplesmente, O’Brazil, o que em língua celta significa “Ilha Afortunada”⁴⁰⁴.

Por sua vez, Sérgio Buarque de Holanda, em seu argumento, retoma a interpretação do pesquisador estadunidense Charles L. Sanford sobre a força organizadora do mito do Paraíso, em sua versão edênica, na cultura norte americana, em especial na Nova Inglaterra,

o tema do Paraíso Terreal representou em diferentes épocas, um modo de interpretar-se a história, um efeito da história e um fator da história. Se o descobrimento do Novo Mundo foi o sucesso que mais claramente serviu para despojá-lo do conteúdo puramente religioso, a verdade é que, secularizando-se, continuaria esse mito a marcar com força a vida americana. A regeneração moral passou a ser a missão coletiva que se impôs ao povo dos EUA, desde que seus antepassados identificaram a nova terra com o Éden restaurado⁴⁰⁵.

No processo histórico de formação do imaginário sobre o Novo Mundo, em que essas representações antigas e medievais foram dinamicamente rearticuladas, afirma o historiador que um determinado quadro se formou,

⁴⁰¹ Cf. HOLANDA, S. B., *Visão do paraíso*, p. XVIII. Nesse livro seminal para a historiografia brasileira, o autor identifica em diferentes mitos nacionais norte americanos a presença de “variantes modernas do tema paradisíaco”, dentre eles o do “jardim do mundo” e o mito adâmico. Registra-se que o historiador utiliza o termo “terreal” em vez de “terrenal”.

⁴⁰² SEVCENKO, N., *Pindorama revisitado*, p. 27.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

obedecendo geralmente a um paradigma comum fornecido pelos motivos edênicos, esse quadro admitia, no entanto, duas variantes consideráveis que, segundo todas as aparências, se projetariam no ulterior desenvolvimento dos povos deste hemisfério. Assim, se os primeiros colonos da América Inglesa vinham movidos pelo afã de construir, vencendo o rigor do deserto e selva, uma comunidade abençoada, isenta das opressões religiosas e civis por eles padecidas em sua terra de origem, e onde enfim se realizaria o puro ideal evangélico, os da América Latina se deixavam atrair pela esperança de achar em suas conquistas um paraíso feito de riqueza mundanal e beatitude celestial, que a eles se ofereceria, sem reclamar labor maior, mas sim como um dom gratuito. Não há, neste último caso, contradição necessária entre o gosto da pecúnia e a devoção cristã. Uma e outra, em verdade, se irmanam frequentemente e se confundem: já Cristóvão Colombo exprimira isto ao dizer que com o ouro tudo se pode fazer neste mundo, e ainda se mandam almas ao Céu⁴⁰⁶.

Considerando-se a interpretação, é possível dizer que Bishop em suas cartas e poemas lida com um encontro de imaginários, um entrecruzamento dessas “ideias migratórias” como uma estrangeira que se depara com um duplo pertencimento, sujeito entre duas variantes culturais de um paradigma fundacional – cenas inauguradas pelo infortúnio do caju, transformadas em narrativa do maravilhoso – “uma fruta de aparência sinistra, uma combinação indecente de fruta com castanha — e não é que eu tive que vir até o Brasil para descobrir?”⁴⁰⁷. Um convite da serpente que torna irresistível a travessia do portal, uma mordida quase fatal no fruto proibido que anula sentidos e memórias, e que, ao inverter a versão bíblica, não provoca a expulsão do jardim das delícias mas sim é a senha para nele entrar e viver.

Encena-a na prosa epistolar, ao descrever sedutoramente para o amigo sua chegada à “selva de Rousseau”, algo “fora da nossa escala”, ao confidenciar, como na citada carta a Baumann, que “nessa viagem” seu “sangue anglo-saxão aos poucos se desliga do ciclo das estações, e estou perfeitamente disposta a viver na mais total confusão quanto às estações, frutas, línguas, geografia, tudo”. Explicita o dilema do estrangeiro quando diz não saber o que fazer com “todo esse material exótico ou pitoresco ou encantador” e “no entanto continuar sendo uma puritana da Nova Inglaterra e da Nova Escócia,” como assinalado em sua carta a Lowell.

Como sujeito lírico em seus poemas, a autora travestida em viajante ou turista faminta de paisagens idealizadas que diante da decepção da chegada, parte sem pensar rumo a *terrae incognitae*, constrói sua poética ao operar *topoi* antigos e modernos do jardim perfeito, transformados em lugar-comum da paisagem

⁴⁰⁶ Ibid., p. 16.

⁴⁰⁷ BISHOP, E., Uma arte, p. 275. Carta a Ilse e Kit Barker de 24 mai. 1953.

brasileira. Nesse aspecto, *Questions of travel* e *Brazil, January 1, 1502* são mais uma metamorfose desses “mitos dinâmicos” sugeridos pelo historiador, uma arte poética que toma-os como subsídio artístico para recriar Samambaia como um Paraíso gerado pelo desejo amoroso. Uma paisagem de “beleza realmente exagerada” no “excesso de cascatas” e rios “amontoados” que correm depressa demais” e “sapos do tamanho de um chapéu e caracóis do tamanho de pratos de sobremesa”, e “borboletas da cor dessa página” – que contém motivos de um jardim de desejo amoroso recriado e multiplicado a cada narrativa. Em carta à poeta Marianne Moore, escreve:

[...] o que tem de flora e fauna aqui parece um sonho. Chega a ser difícil de acreditar. Além de uma profusão de montanhas nada práticas, e nuvens que entram e saem pela janela do quarto da gente, tem cascatas, orquídeas, todas as flores que eu conheci lá em Key West, e mais frutas de clima temperado como maçãs e peras. [...] é só descer a serra dois minutos pra gente ver uma onça negra, um camelo, todos os pássaros mais bonitos do mundo. O polonês [...] me deu de aniversário um tucano no outro dia. [...] Foi o melhor presente que já ganhei⁴⁰⁸.

Descrição em que se faz presente o mito da fertilidade, riqueza e abundância, reminiscências da poesia homérica retomada, segundo Assunto, por John Milton em seu poema épico *Paradise Lost* – “*Blossoms and fruits at once*”⁴⁰⁹ – representado na simultaneidade de frutos, folhas e flores, junção de dois momentos “que na planta representam a alegria da beleza destinada à contemplação e a apetecível maturação do cultivo: a flor pela qual toda paisagem parece um jardim, e o fruto pelo qual o jardim parece um campo útil”⁴¹⁰.

Nesses esboços da natureza brasileira feitos a partir de Samambaia, aos motivos da fecundidade, abundância e simultaneidade de flores e frutos, atributos de uma natureza pródiga que se entrega gratuitamente e de imediato em sua plenitude junta-se o *topos* da amenidade, segundo Sérgio Buarque de Holanda, “o motivo edênico da perene primavera e invariável temperança do ar, que prevaleceria no horto sagrado”. Para o autor, sob a forma que lhe daria no século VI Santo Isidoro de Sevilha – *non ibi frigus non aestus* – a imagem atravessou a Idade Média e alcançou os tempos modernos como um “*cliché* que dita as

⁴⁰⁸ Ibid., p. 242. Carta a Marianne Moore de 14 fev. 1952. Os animais, embora pareçam delírios de uma mente imaginativa, eram reais e pertenciam a um casal vizinho que tinham na propriedade uma espécie de Jardim Zoológico.

⁴⁰⁹ MILTON, J., *Paradise lost*. IV. Madrid: Editora Cátedra, 1986, p. 185 apud ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, p. 55.

⁴¹⁰ Ibid.

considerações sobre os bons ares do Brasil”, como ecoa Pero de Magalhaes Gandavo quando refere-se à província de Santa Cruz onde, segundo ele, “nunca se sente frio, nem quentura excessiva”⁴¹¹.

Em carta à sua amiga, a pintora Loren MacIver, a seguir do episódio da crise alérgica provocada pelo caju, escreve: “É gostoso e relaxante estar num país onde ninguém sabe em que estação do ano estamos, em que dia estamos, que horas são”. Alguns dias depois, escreve ao casal Ilse e Kit Barker: “essa viagem está acabando com a minha memória, porque os brasileiros são incapazes de se lembrar de qualquer coisa – por exemplo, em que estação do ano estamos agora”⁴¹².

Os motivos do jardim das delícias e seus animais fantásticos, tal como transmitido por séculos em poemas e cânticos, ganha, assim, um acréscimo de sentido de exuberância no encontro com a natureza americana dos trópicos. Na ânsia de representa-la, os exploradores do Novo Mundo lidaram com o que para eles era uma realidade fora de suas escalas familiares, cujas vistas, formas, cores, texturas, aromas escapavam aos “limites de uma moldura montada por gerações de olhares”⁴¹³, como sugere Cauquelin, mas que sempre puderam ser reelaborados nos plásticos enquadramentos das narrativas literárias e poéticas, indiferentes à critérios de proporção e verossimilhança, e que devolvem aos pintores novas configurações para velhos *topoi*. Nesse anel de Moebius de imagens literárias e pictóricas, processo de sucessivas reapropriações e transformações, narradores glosavam e acrescentavam novas linhas a antigos versos, mitos e escrituras que traziam de cor, recursos da imaginação com que podiam ver o novo e reformular paradigmas culturais. Como versado em *Brazil, January 1, 1502*: “E foi assim que os cristãos, [...] armaduras a ranger, encontraram uma cena que já era/ de certo modo familiar:/ nem alamedas suaves, caramanchões, cerejeiras carregadas nem alaúdes,/ mas assim mesmo algo que lembrava/ um sonho antigo de riqueza e luxo/ já saindo de moda lá na Europa”.

As imagens do Novo Mundo reelaboraram e foram reelaboradas no mesmo “projeto de quadro” em que “o visível é redesenhado com o auxílio de formas e de cores tomadas de empréstimo a nosso dinâmico arsenal cultural”⁴¹⁴. Realimentaram

⁴¹¹ HOLANDA, S. B., Visão do paraíso, p. XIX.

⁴¹² BISHOP, E., Uma arte, p. 237-238. Carta de 26 jan. 1952 a Loren MacIver e carta de 7 fev. 1952 a Ilse e Kit Barker.

⁴¹³ CAUQUELIN, A., A invenção da Paisagem, p. 26.

⁴¹⁴ Ibid.

e atualizaram, assim, mitos e motivos antigos, medievais e modernos, avatares viajantes do tempo e do espaço em quadros, tapeçarias, mapas, atlas, compêndios, dissecações detalhadas, e em novos poemas e cânticos, imaginários tecidos pela fantasia delirante do Barroco, pela racionalidade e empirismo dos saberes científicos, pela contemplação romântica de um mundo perdido, tal como anunciado nos versos de abertura de *Brazil, January 1, 1502*, “Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles”.

Identifica-se a narradora a tantos estrangeiros que diante da bela tapeçaria onde são projetados velhos e novos sonhos, “suas fantasias de alteridade”⁴¹⁵, adentram o cenário pelo desejo incontido – “se embrenhando, se embrenhando no desenho” – em que se dramatizaria a história de um mundo de encanto, mas também de desencanto.

3.5 Uma arte da paisagem

Não basta, entretanto, identificar a presença de *topoi* do jardim paradisíaco para dar conta da representação das vistas brasileiras nesses primeiros poemas de Bishop sobre a mulher e o jardim que amou. Como tantos outros fizeram antes na história dessa forma cultural, a metamorfose de tais motivos e narrativas operada pelo fazer artístico – imaginários intercambiados –, o modo com que se apropria deles para expressar-se, em diálogo com seu próprio tempo portador de novos mitos, é o que interessa compreender. Trata-se de um método poético de estilo modernista, como faz lembrar Britto ao analisar sua poesia, formada na “tensão entre, de um lado, a objetividade aparente do olhar, a secura da linguagem, a disciplina da forma, e, de outro um conteúdo fortemente emocional mantido em segundo plano por efeito de uma técnica apurada”⁴¹⁶.

Essa objetividade, a “capacidade de observar e descrever a textura do mundo, lugares e animais”⁴¹⁷, seria uma característica que, segundo o crítico, não era uma singularidade da poeta mas sim um traço devedor da busca da objetividade na poesia defendida pelo modernismo norte-americano cujo ícone é Marianne Moore,

⁴¹⁵ BISHOP, E., Poemas escolhidos..., p. 36.

⁴¹⁶ Ibid., p. 19.

⁴¹⁷ Ibid., p. 16.

a “poeta das coisas”, amiga pessoal e a grande influência no modernismo de Bishop⁴¹⁸. Para Britto, o “ideal de neutralidade na contemplação de um objeto externo” aprendido de Moore ressurgiria em Bishop, no entanto, comprometido por um “interesse interiorizante” e “uma inclinação psicológica e subjetiva”⁴¹⁹ que coloca o sujeito lado a lado com o objeto da percepção.

Assim, também a peculiaridade dessa relação de instabilidade, movimento e desconstrução entre sujeito e “as coisas do mundo” – uma apropriação original de imaginários e da caixa de ferramentas estilísticas que tem à disposição – pode contribuir para a compreensão de seus poemas brasileiros. Nesse sentido, considera-se a interpretação da crítica literária Flora Sussekind que sugere haver “uma arte da paisagem embutida no método poético de Elizabeth Bishop”⁴²⁰.

Sussekind assinala que “é em diálogo com a geografia romântica que a poeta parece construir suas próprias paisagens”, por uma “tensão entre aproximações e afastamentos do modo romântico de enfocar a relação entre sujeito e paisagem.” Para além dos títulos geográficos de seus livros, referências a vistas ou “poemas-paisagens”, um comentário da própria poeta referindo-se a si própria como “uma pequena *Wordsworth* feminina”, evidencia

um afastamento propositado entre, de um lado, o acúmulo de detalhes prosaicos, a materialidade do mundo, as auto ironias do sujeito lírico, característicos da poesia de Bishop; e de outro, as muitas paisagens de sonho, as consonâncias entre os estados de alma do poeta (centro mesmo da experiência do mundo) e as cenas da natureza, presentes tantas vezes na literatura romântica⁴²¹.

Sussekind exemplifica esse diálogo na leitura de poemas de diversas fases da autora. Mas suas proposições sobre o modo pelo qual Bishop constrói sua poética podem ser acolhidas no caso dos poemas aqui tratados. Para a crítica, esses são exercícios descritivos em que “não há confrontos dramáticos nem posições fixas” característicos do modo romântico de enfocar a relação sujeito – paisagem. É outra a relação que se estabelece em Bishop, em que se dá “a ausência de um ponto de vista único centralizando a descrição, como se o movimento mesmo da paisagem é

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ KALSTONE, D., *Becoming a poet*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1989, p. 12 apud BISHOP, E., *Poemas escolhidos...*, p. 16.

⁴²⁰ SUSSEKIND, F., *Poesia e paisagem*. O Brasil de Elizabeth Bishop, p. 211.

⁴²¹ Ibid. Em tradução livre de “*a minor female Wordsworth*”, em referência ao poeta William Wordsworth. Este e Samuel Coleridge são considerados os grandes poetas românticos em língua inglesa no final do século XVIII.

que fosse o objeto do poema”. Sobre o poema *The imaginary iceberg*, afirma Sussekind que

é um exercício de mútua observação que se ensaia em *The Imaginary Iceberg*. É uma descrição, duplamente direcionada, da paisagem gelada e do ato de vê-la. Em que, como ocorreria com frequência nos textos de Bishop, é a tensão calculada entre uma sucessão de superfícies visíveis e uma perceptível presença de zonas de resistência ao olhar que define a experiência visual. É um “sujeito-em-processo-de-observação” como característico dos seus poemas com paisagens⁴²².

Trata-se de descrever as coisas do mundo compondo com elas uma imagem parcial fixada por um instante apenas e, simultaneamente, “esboçar o processo mesmo de observação de tais vistas”. Ainda, afirma Sussekind que nos poemas-paisagens, “não se enquadra propriamente a vista. É como se o texto sugerisse uma continuação, ao infinito, do movimento próprio de uma paisagem que se tentara fixar apenas por um breve momento”⁴²³.

Em sua reflexão sobre os exercícios de vistas de Bishop, Sussekind anota um outro traço característico de seu método – ao seu “olho hiper-preciso”⁴²⁴ capaz de descrever atentamente as mínimas mudanças e elementos do lugar, conjuga-se a afirmação de algo que parece se resguardar necessariamente ao olhar”. A autora se refere a elementos defesos, zonas de resistência ao enquadramento, essa condição da arte da paisagem tal como tradicionalmente concebida por clássicos e românticos desde a invenção da técnica da perspectiva no período renascentista. Os deslocamentos que geram resistências e ocultamentos – do sujeito e do objeto – são recursos expressivos da autora:

O vento frio de um poema, a névoa fina do outro, parecem mesmo sublinhar a importância, no método paisagístico de Elizabeth Bishop, dessas *formas naturais de véu*. Não apenas indicando a impossibilidade de “ver tudo”, mas introduzindo uma representação clara da natureza-em-movimento e sugerindo outras figuras, outros tempos presentes naquele “presente contínuo” da paisagem⁴²⁵.

Nos poemas que desenham as vistas brasileiras geralmente é a chuva que cumpre esse papel – tempestades ininterruptas, pancadas rápidas – mas também cachoeiras, nuvens e neblina se apresentam no registro poético da paisagem brasileira como formas naturais de véu. Há ainda formas não naturais, como se pode

⁴²² Ibid., p. 213.

⁴²³ Ibid., p. 218.

⁴²⁴ Assim a poeta e amiga Marianne Moore se referiu à acuidade descritiva do método poético de Bishop. Cf. *The complete Prose of Marianne Moore*. New York: Viking Penguin, 1986, p. 524 apud Ibid.

⁴²⁵ Ibid., p. 220.

apontar na recriação da natureza como arte pictórica – um quadro, tapeçaria ou pano de boca em *Brazil, January 1, 1502*.

Sussekund, com sensibilidade, sugere que se os modos de ocultamento afirmam a impossibilidade de um registro totalizante e exaustivo, também indicam a “possibilidade de outra paisagem – antiga – que se acha imbricada àquela que se descreve”⁴²⁶. Nessa razão secreta, sua arte da paisagem pode ser aproximada a uma arte da memória que se faz em fragmentos, recortes de cenas, figuras de relance, ruídos, pedaços de conversas entremeados à “unidade geográfica da descrição”⁴²⁷, uma montagem que aproxima essas vistas do Brasil dos poemas de memória da mesma época, como *Memories of Uncle Neddy*.

Arrival at Santos, Questions of travel e Brazil, January 1, 1502, entre outros escritos de Bishop, são poemas de uma autora moderna que expõem e desmontam os artifícios do modo paisagístico panorâmico. Dialogam com imaginários e mitos fundacionais do Novo Mundo, e com os temas do romantismo para desloca-los recriando-os na dimensão da subjetividade moderna em um processo de desconstrução do olhar, do sujeito, e assim, da paisagem. Encenam o ritual do descrever – apresentam ao leitor muitas vistas, “mesmo as menos impressionantes” – mas essas são sucessivas superfícies visíveis, desproporcionais, fugidias de molduras tradicionais e que se deixam ver apenas parcialmente, inventariadas que são por um sujeito em movimento contínuo por sua geografia imaginada.

Viajante “irremediável” a percorrer paisagens sonhadas e que leva consigo uma paisagem encoberta, secreta, antiga, a da memória de um lugar de origem e a dúvida do retorno. Em qualquer vista, o sujeito encontra apenas a distância, um movimento de aproximação e de descolamento das paisagens da memória e das paisagens sonhadas, encobertas por finos bordados da “paisagem de tapeçaria”, pela “constante névoa úmida”, pelas nuvens que “transbordam encostas abaixo, em câmera lenta,/ virando cachoeiras diante de nossos olhos”, pelas “mais fortes chuvas tropicais” e pelo véu inexorável do tempo.

Os primeiros poemas de Bishop sobre o Brasil são, assim, registros de um imaginário e de um método de composição e também de decomposição de paisagens brasileiras. Circunstâncias prazerosas ou intratáveis que a fizeram

⁴²⁶ Ibid., p. 218.

⁴²⁷ Ibid., p. 225.

decantar em arte um imaginário sedimentado por narrativas literárias e poéticas do Paraíso Terrenal, conjugação milenar de cânticos de vários narradores, históricos e míticos, narradores conhecidos e anônimos de tradições orientais e ocidentais. Mãos e vozes coletivas das Sagradas Escrituras, mas também dos contos Scheherazade e da poesia de Homero, assim como de Virgílio, De Lorris, Dante, Boccaccio, Colonna, Bacon, Milton, Schiller, Wordsworth ou Rilke, sujeitos a cantar seus jardins perdidos como sonhos de cidade.

Os poemas são, primeiramente, a invenção de um lugar para si na rede de relações culturais de que faz parte. Por um lado, como resposta a seu destino nem sempre maleável que encontrou ao cruzar fronteiras, seu lugar em relação ao mundo estranho com que se deparou: o Brasil como Samambaia, e Samambaia como um Jardim das Delícias. Com isso reafirma, como o fizeram todos os que convocou para cantar seu jardim e que a inspiraram em sua arte de poeta jardineira, os sentidos da forma jardim através dos tempos como um lugar de mediação.

No sentido que o distingue da paisagem que está fora de sua visão: “espaço isolado”, a forma-jardim apoia-se em uma dupla disjunção: a meio caminho entre dois perigos, da natureza furiosa e tempestuosa e da sociedade [e da cidade], o jardim oferece o asilo desejado e o paradoxo amável de ser um “fora dentro”⁴²⁸. Nesse sentido, recorda Cauquelin um detalhe singelo que impactou irremediavelmente a cultura e a história helênica e exemplar dos choques e fluxos culturais na antiguidade e em repetidas ocasiões no curso da história,

O azul, vindo do Oriente, sintoma para os gregos de uma decomposição, trouxe em si algo de selvagem, de bárbaro. Com ele, uma gama cromática enriquecida dispersou a ideia de unidade, fragmentou o desenho, convocou à fruição, ao mesmo tempo que aumentou a diversidade dos atores, que se cruzavam e misturavam as linhas de força de um “mundo” que se distanciava sem cessar. Essas separações exigiram uma *mediação*, uma *figura de passagem*, um esforço para reproduzir, por artifício, a simplicidade do Todo no interior de um pequeno lugar simbólico: o jardim⁴²⁹.

Esse jardim, pequeno lugar simbólico de um Todo que Bishop desejou apreender, é construção frágil de dimensão amorosa, pessoal e privada, e representou sua ligação primordial com o Brasil. Figura de passagem a mediar separações, uma realidade de “fricções, desconforto e conflitos contidos” que se decompunha na dimensão da subjetividade. Foi expressão e, por outro lado, recanto

⁴²⁸ CAUQUELIN, A., A invenção da Paisagem, p. 63.

⁴²⁹ Ibid., p. 60.

e abrigo das circunstâncias difíceis que encontraria fora dos domínios da paixão. Como sublinha Britto,

é só na medida em que lhe é possível identificar a terra com a mulher amada que Bishop pode amar o Brasil. [...] Com relação ao mundo maior que cerca Samambaia, desde o início Bishop manifesta o distanciamento crítico que a passagem dos anos só faria confirmar, nos ambientes mais turbulentos do Rio de Janeiro e de Ouro Preto dos anos 1960 e 1970⁴³⁰.

Por outro lado, os “mais panorâmicos de seus poemas” desajustam e desafiam o enquadramento tal como apreendido pela “educação permanente dos modos de ver e de sentir”⁴³¹, aprendizado contínuo do olhar que constrói a natureza como paisagem e símbolo cultural. Promove uma “desmontagem de lugares-comuns paisagísticos”⁴³² ao descrevê-los ao mesmo tempo em que descreve o ato de vê-los, através de sujeitos em movimento a confrontar-se com a instabilidade e a inexistência de um ponto de vista, zonas de resistência e elementos defesos. Paisagens encobertas, cenas perdidas e novamente encontradas como sonhos e memórias.

Desmonta-os ao versar véus de encobrimento, distância e impossibilidade de “ver tudo” ou de se ter uma unívoca imagem do mundo. Explicita o artifício, “esse tecido de certezas ao mesmo tempo frágil e resistente” a que se refere Cauquelin. Nesse sentido, a arte da paisagem em seu método poético faz de Bishop uma paisagista igualmente por ser esse artista aquele que “nos permite – ou nos dá a obrigação de – perceber a construção implícita à qual a paisagem deve sua existência”⁴³³. E que assim, expõe a nossa “precária situação poética. A meio caminho entre o triunfalismo da técnica e a melancolia de ter perdido a inocência primeira, ela traça a fina linha crítica de um real que depende apenas do poder de concebê-lo”⁴³⁴.

Exímia nos exercícios de vistas, é por esse método que Bishop iria compor suas narrativas sobre o Rio de Janeiro que vivenciou nos anos 1960. Essa escolha estética foi referida como viés biográfico pelo crítico literário Ashley Brown, em seu artigo *Elizabeth Bishop in Brazil*, em que resume suas lembranças da poeta, que

⁴³⁰ BISHOP, E., Poemas escolhidos..., p. 37.

⁴³¹ CAUQUELIN, A., op. cit., p. 14.

⁴³² SUSSEKIND, F., Poesia e paisagem. O Brasil de Elizabeth Bishop, p. 224.

⁴³³ CAUQUELIN, A., op. cit., p. 174.

⁴³⁴ Ibid.

conheceu no Rio em 1964 quando lecionou literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro como bolsista do programa *Fulbright*⁴³⁵:

Ela sempre tem as vistas mais espetaculares! Espero que não se importe por eu atestar por escrito que ela é perspicaz; a invejo por isso. Quando eu, muito míope, mal conseguia ver um cargueiro através da baía, Elizabeth já estava descrevendo a atividade no convés. O Brasil é um bom lugar para o observador afiado⁴³⁶.

As vistas espetaculares de Bishop sintetizam as lembranças que Brown guardou da amiga. Referem-se a seu hábito, capacidade e apreço em observa-las não somente em suas viagens, mas como parte de seu cotidiano, sendo diariamente percorridas com seu inseparável binóculo dos terraços e varandas de suas residências no Rio de Janeiro, em Petrópolis, em Ouro Preto e também, nos últimos anos de vida, em seu endereço em um antigo armazém reformado com vista panorâmica para a Baía de Boston.

Mas a recordação de Brown indica também que a escolha das vistas mais espetaculares se atrelava à uma perspicácia de observadora que recortava pequenos detalhes da imensidão. Perspectivas grande-angulares, para usar um termo da arte fotográfica, não são sinônimos de representações panorâmicas quando não há um sujeito interessado em exercícios de composição de conjuntos – selecionar, excluir, relacionar. E podem atestar o desconforto e a miopia de tantos que as experimentem, como é o caso confesso do professor. Para Bishop era uma estratégia de observação que resultava em um exercício livre de tensionamento do olhar, de desmontagem de panoramas que permeava seu impulso existencial e criativo de viajante, sempre em movimento e sempre aferindo seu foco preciso nos detalhes que redimensionaram as amplidões espaciais retratadas em suas narrativas.

É essa distância móvel do olhar estrangeiro a voo de pássaro, a tensão entre movimentos de aproximação e descolamento que caracteriza seu olhar sobre o Rio de Janeiro. Em sua obra, Bishop imprime as ambiguidades da cidade que frequentou na década de 1950 e habitou entre 1961 e 1966. O Rio desafiava sua própria identidade na medida em que representava a difícil integração a códigos de

⁴³⁵ O Programa *Fulbright* é um programa de intercâmbio educacional internacional vinculado ao *Bureau of Education and Cultural Affairs* do governo dos EUA. Criado em 1946, chegou ao Brasil em 1957 com a instalação da Comissão *Fulbright*, uma das ações da referida política norte-americana para a América Latina no período.

⁴³⁶ BROWN, A., Elizabeth Bishop in Brazil, p. 688. No original: “*She always has the most spectacular views! I hope she doesn’t mind my stating in print that she is farsighted; I rather envy her that. When I, quite myopic, could barely see a freighter steaming across the bay, Elizabeth was already describing the activity on deck. Brazil is a good place for the keen observer*”.

sociabilidade que não eram nem familiares nem compreensíveis, nem desejáveis para quem “continuava a ser uma puritana da Nova Inglaterra e da Nova Escócia”. Distinções, hierarquias e exclusões sociais, arranjos e compromissos políticos, códigos de linguagem, de costumes, comportamentos e sentimentos, era esse o mundo labiríntico de Lota em que Bishop se perdia, mundo desfocado e exasperador que a remetia a um estado de torpor e estranhamento que lhe causava a impressão de “estar no século XIX”. Os escritos registram sua posição oscilante entre afastamento e pertencimento, o desprezo e o apreço, vontade de partir e tentativas de desvendar os enigmas da esfinge urbana nas dimensões pública e privada, no cotidiano e no extraordinário das relações pessoais e das ruas.

A cidade seduzia como geografia e assim servia para seus inventários de cenas e como objeto de registros poéticos e método próprio de captar e “figurar as coisas do mundo”⁴³⁷. Mas na maior parte das vezes, desafiava como ruído incompreensível de discursos sociais, políticos e históricos, artifícios cifrados, amarrações diversas – intervencionistas e reformadoras – que buscavam viabilizar uma urbanidade sem liga e coesão. Bishop não era capaz de decifrar a história na caligrafia fina dessa gaiola urbana nem compreender muitas de suas metáforas, os mecanismos de passagem entre diferenças, termos de amarração de partes de uma realidade inabarcável a não ser pelos esforços de retificação do enunciado paisagem. Opera, assim, uma dupla desconstrução do olhar: por seu lugar estrangeiro e por seu método poético.

O olhar da poeta estrangeira deteve-se no que foi capaz de identificar e construiu sua cidade imaginada com partes desconexas, e jardins-ilhas familiares às suas paisagens pessoais. Seu jardim perdido de Samambaia insinua-se no turbilhão carioca como uma dádiva, um novíssimo e inacabado jardim tropical. Na superfície visível, uma ilha verde e iluminada de beleza pacificada, grande obra pública de sua amada a representar a arquitetura de uma nova e moderna cidade. Submerso e encoberto sob o véu do mar e do tempo, seu jardim paradisíaco e seu amor deixados para trás.

Em parte visível, em parte submerso, o jardim moderno é um lugar de mediação, abrigo e anteparo, mas igualmente figura de passagem a mediar separações e o espriar amórfico da cidade-bicho torto e invertebrado por entre as

⁴³⁷ SUSSEKIND, F., Poesia e paisagem. O Brasil de Elizabeth Bishop, p. 215.

montanhas, em todas as direções. Vulto nomeado pela letra dos estereótipos, preconceitos, sustos e fascínios, reações como a dos navegadores, viajantes e cartógrafos do Novo Mundo que anotavam e desenhavam monstros sobre as regiões desconhecidas em seus mapas – *Hic sunt dracones*, aqui há dragões.

O desconforto era companheiro de Bishop em seu olhar sobre o Rio, assim como o Brasil, a que se via impelida por ofício e vocação e também pela peculiaridade de sua posição, entre “proximidade e distância”, vínculos que construíam sua identidade de poeta estrangeira no fluxo intenso de trocas culturais. Em seus escritos, a cidade em que perdeu seu jardim e seu amor escapa e, repulsiva ou sedutora, é matéria plástica. Em suas palavras, “uma grande confusão”, matéria prima para a imaginação, pródiga em mitos antigos e modernos: ilhas-jardins tropicais e monstros fantásticos, fragmentos em desalinho, desproporção a escapar do “presente contínuo da paisagem”⁴³⁸.

Sublinhar o desacerto entre a poeta e a história, seu desajuste para a crítica social e política ou para o papel de intérprete-profeta da cultura brasileira para os norte-americanos não a tira do lugar que a colocaram e não significa considerá-la uma escritora míope e ingênua. Pelo contrário, significa sublinhar aquilo que a define como artista moderna e que a caracteriza como agente cultural. Seu método poético-paisagístico desconstrutor que tensiona a objetividade aparente do olhar e “mantém em segundo plano um conteúdo emocional”⁴³⁹ constrói paisagens momentâneas e resistentes a enquadramentos, que explicitam o artifício e deixam à vista aquilo que compromissos paisagísticos e seus jogos retóricos buscam negar.

Assinalou o poeta Manuel Bandeira, seu amigo e leitor, que assim apresentou Bishop a seus leitores: Um dia alguém que vivia nos Estados Unidos teve vontade de ver a Terra do Fogo. Por que? Provavelmente porque era poeta.”⁴⁴⁰ Para Bandeira, sua poesia é “sem maneirismos, livro de uma pessoa que sabe que não é didática” e que pelo registro poético “deu forma aos seus espantos e achados diante da vida”⁴⁴¹. A liberdade do estrangeiro apontada por Simmel foi, no caso de Bishop, reivindicada e exercida como liberdade artística diante de uma realidade estranha e fascinante, matéria prima para sua poesia. Para Costa Lima, “como certas outras

⁴³⁸ Ibid., p. 220.

⁴³⁹ BISHOP, E., Uma arte, p. 19.

⁴⁴⁰ BANDEIRA, M., Parabéns, Elizabeth!, Jornal do Brasil, 16 mai. 1956, p. 5.

⁴⁴¹ Ibid.

coisas capitais, também do poema nada resulta, [ele] é sempre hostil à lógica de resultados”⁴⁴².

Sua autonomia criativa é o exercício de uma estrangeira não somente no sentido da língua, da cultura e da nacionalidade mas no sentido estendido ao método de sua poesia que cria uma moderna e desarticuladora arte da paisagem. Por isso, aqui considerada como referência para a compreensão de um outro exercício paisagístico modernista, aquele realizado no projeto do Parque do Flamengo, rearticulador de memórias e projeções como sínteses culturais entre a liberdade dos *travellings* e o compromisso panorâmico.

Paulo Henriques Britto chama a atenção para o fato

que Bishop tenha tomado seu recanto em Petrópolis [em Samambaia] como uma amostra razoavelmente representativa do Brasil é típico de sua inabilidade em captar realidades mais amplas; que de uma perspectiva tão estreita ela tenha conseguido escrever um punhado de poemas profundamente perspicazes sobre o Brasil é a marca de seu gênio⁴⁴³.

Talvez essa “inabilidade”, se relacionada à sua “genialidade”, ganhe sentido se compreendida por suas escolhas de vida, estar duplamente às margens, na sugestão de Davis: como poeta e como estrangeira, e que assume essa condição como caminho – método – de criação, marca autoral. Autonomia nem sempre oferecida, nem sempre reivindicada, nem sempre exercida como horizonte, muitas vezes alcançada apenas por brechas pelos artistas modernos convocados para a realização de projetos de intervenções, planos de obras e reformas, artífices de uma cidade imaginada e construída por amarrações.

Bishop, dessa forma, exerce uma dupla liberdade: pela condição de estrangeira e pela escrita poética. Essa liberdade compositiva em maior ou menor grau, vivenciada como horizonte ou apenas como brecha, traz com ela a chance de expor limites e fracassos. Do lugar que criou a partir do jardim moderno de Lota – Samambaia, seu jardim amoroso – guarda a lembrança de um Paraíso Perdido. Muitos anos depois de sua volta à Nova Inglaterra, em seu novo estúdio avarandado diante da paisagem da Baía de Boston, sua vida, suas escolhas, fracassos e perdas

⁴⁴² LIMA, L. C., Bishop: A arte da perda, *Jornal do Brasil*, 3 fev. 1996, p. 5.

⁴⁴³ BRITTO, P. H., Elizabeth Bishop as cultural intermediary, p. 489. Em livre tradução do original: “That Bishop could take this protected corner of Petropolis as a reasonably representative sample of Brazil is typical of her inability to grasp larger realities; that from such a narrow perspective she was able to write a handful of sharply insightful poems about Brazil is the mark of her genius”.

são recriadas como paisagens de memória encobertas pelo tempo em uma de suas obras primas, *One art*:

*The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.*

*Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.*

*Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.*

*I lost my mother's watch. And look! My last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.*

*I lost two cities, loved ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.*

*— Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
Though it may look like (Write it!) like disaster⁴⁴⁴.*

Esses versos podem ser lidos como uma resposta tardia, compreensiva e amorosa a Lota que havia se suicidado anos antes hospedada na casa de Bishop em Nova York. Próxima mas deprimida e doente após brigas e derrotas na realização do jardim público que conduziria até 1965 e de que fora afastada por disputas políticas. Lota considerava esse afastamento um fracasso que resultara na “perda do seu parque”⁴⁴⁵. Com esses versos, Bishop consola a amada e responde à sua própria dor e solidão: “— Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo / que eu amo) não

⁴⁴⁴ BISHOP, E., Uma arte, p. 362. Na tradução de Paulo Henriques Britto: “A arte de perder não é nenhum mistério;/ Tantas coisas contêm em si o acidente/ de perde-las, que perder não é nada sério./ Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,/ a chave perdida, a hora gasta bestamente./ A arte de perder não é nenhum mistério./ Depois perca mais rápido, com mais critério;/ lugares, nomes, a escala subsequente/ da viagem não feita. Nada disso é sério./ Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero/ lembrar a perda de três casas excelentes./ A arte de perder não é nenhum mistério./ Perdi duas cidades lindas. E um império/ que era meu, dois rios, e mais um continente./ Tenho saudade deles. Mas não é nada sério./ — Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo/ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/ que a arte de perder não chega a ser mistério/ por muito que pareça (Escreve!) muito sério”.

⁴⁴⁵ SOARES, Lota Macedo, Carta para Raquel de Queiroz, 18 out. 1965.

muda nada. Pois é evidente / que a arte de perder não chega a ser mistério / por muito que pareça (Escreve!) muito sério.”

Os versos recriam o sentido da perda na dimensão da arte, um talento assim descrito por sua amiga, a crítica literária, tradutora e escritora Lúcia Miguel Pereira: “[...] do mapa extrair um poema é afirmar um perfeito domínio de todos os recursos que oferece a linguagem quando assume, no verso, um papel criador”⁴⁴⁶. Pode-se acrescentar que não apenas “do mapa” mas da saudade e da solidão Bishop extraiu um poema e venceu o tempo a nos presentear com a beleza e a liberdade da palavra que investiga o mundo.

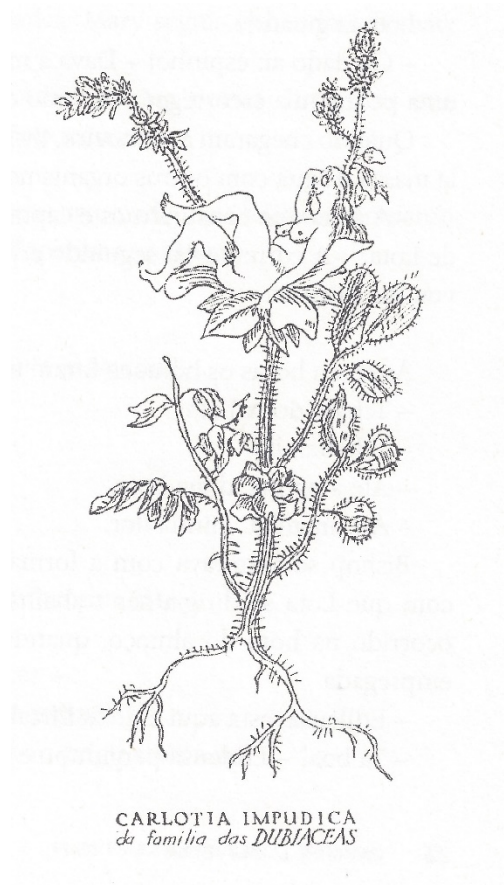


Figura 3.5 - *Carlota impudica*. Desenho de Carlos Leão. s.d. apud OLIVEIRA, C. L., Flores raras e banalíssimas, p. 236.

⁴⁴⁶ PEREIRA, Lucia Miguel, Elizabeth Bishop, Tribuna da Imprensa, 17 ago. 1956, p. 4.

4

A fluência modernista

*An architect working in an open society has the responsibility to struggle with the conflicting interpretations of history expressed within the city. To produce meaningful architecture is not to parody history but to articulate it; not to erase history, but to deal with it*⁴⁴⁷.

4.1

Artistas paisagistas

Nesse capítulo e nos próximos movimentos, *Um parkway à beira-mar* e *Ao amor do público*, são analisados discursos dos agentes urbanistas empenhados no planejamento e na construção do Parque do Flamengo entre as décadas de 1950 e 1960. Se esse jardim tropical modernista plantado “em pleno coração da cidade”⁴⁴⁸ é obra assinada pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, pelo paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx, assim como pelo Grupo de Trabalho (G.T.) de que ambos faziam parte, coordenado por Lota Macedo Soares, as diferentes projeções discursivas e visuais de um parque público no Aterrado da Glória-Flamengo a partir do final da década de 1930 permitem verificar que essa forma mediadora da cidade modernista contém e articula noções, vocabulários e metáforas que expressam distintos imaginários e concepções de modernização urbana. Assim como evidenciam a força poética e política do projeto modernista e de seus defensores que assumem na cidade moderna um duplo papel: construir o ambiente urbano como sonho e ensinar a sonhá-lo como projeto coletivo.

Na perspectiva histórica, o projeto do Parque é interpretado em sua trajetória e multiplicidade de sentidos como lugar de mediação, a “finitude aberta” sugerida pelo filósofo Rosario Assunto⁴⁴⁹, em que uma trama de tempos articula o jardim, a

⁴⁴⁷ LIBESKIND, D., Libeskind on Berlin. Building Design. United Kingdom, 8 april 1994, p. 17-18 apud FORTY, A., Words and buildings, p. 196. Em livre tradução do original: “Um arquiteto que trabalha em uma sociedade aberta tem a responsabilidade de lutar com as interpretações conflitantes da história expressas na cidade. Produzir arquitetura significativa não é parodiar a história, mas articulá-la; não apagar a história, mas lidar com ela”.

⁴⁴⁸ REIDY, A. E., Anteprojeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 12.

⁴⁴⁹ SERRÃO, A. V., Filosofia da paisagem, p. 27.

paisagem e a cidade, como possibilidade alternativa de como as coisas poderiam ser. Uma obra desdobrada em ambiente construído, suas imagens e os discursos sobre ela, em que se articulam, não sem ambiguidades e contradições, formas míticas e históricas do jardim e da paisagem, memórias e projeções da cidade. A criação do Parque, tomadas emprestadas as palavras da engenheira Carmen Portinho – companheira, parceira profissional e colaboradora de Affonso Eduardo Reidy em seus projetos – em suas memórias sobre a elaboração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi uma “aventura e uma concretização que a todos nós envolveu”⁴⁵⁰. Uma aventura arquitetônica no fluxo da cidade imaginada.

Acompanhar essa aventura significa dispor-se a percorrer os caminhos “em meio à babel de línguas (enfoques, disciplinas, registros narrativos) que todo estudo da cidade deve ao mesmo tempo convocar e conjurar”, como ensinou Gorelik ⁴⁵¹.

Significa voltar à profusão de documentos que registram essa produção paisagística, arquitetônica e urbanística e dedicar-se à leitura de signos e códigos desses campos de conhecimento, criação e expressão narrativa, cujos significados, noções, motivos e métodos nem sempre são familiares. Como um passaporte para tal aventura – analisar os discursos sobre os planos do Parque, em memoriais, apresentações, artigos em revistas especializadas e na grande imprensa assim como entrevistas, para identificar e relacionar os motivos, métodos, vocabulários e figuras de linguagem que pretendem expressar a cidade moderna –, esse capítulo contextualiza a recepção e o sentido do discurso do arquiteto-artista moderno no Brasil à luz da proposição do historiador Adrian Forty sobre a dimensão da

⁴⁵⁰ BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 172. A engenheira Carmen Portinho é, nas palavras da arquiteta Ana Lúzia Nobre, “figura de proa” na história da engenharia, do urbanismo e das artes no Rio de Janeiro no século XX, “a conduzir suas atividades sempre no sentido da convergência da prática da engenharia e do urbanismo à frente de ações fundamentais para a cidade, destacando-se sua ingerência no direcionamento e aplicação dos investimentos públicos em habitação popular como na fomentação do meio artístico local”. Ver NOBRE, A. L., Carmen Portinho. O moderno em construção, p. 27. Sua liderança e atuação técnica e intelectual é exemplificada pelos cargos que ocupou na Secretaria de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal em que criou e coordenou setores e projetos, como, por exemplo, o Departamento de Habitação ou a Revista Municipal de Engenharia; ainda, como uma das principais figuras na idealização, realização e direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na direção da Escola Superior de Desenho Industrial, entre outros projetos no âmbito urbanístico e artístico carioca. Companheira do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, colaborou profissionalmente como engenheira responsável em seus projetos mais importantes como o Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes – o Pedregulho – e o Museu de Arte Moderna do Rio.

⁴⁵¹ Em livre tradução do original: “*em medio de la babel de lenguas (enfoques, disciplinas, registros narrativos) que todo estudio de la ciudad debe al mismo tiempo convocar y conjurar*”. Cf. GORELIK, A.; PEIXOTO, F. A., Ciudades sudamericanas como arenas culturales, p. 71.

linguagem na produção arquitetônica modernista no século XX. Como, entretanto, não se trata de construir outro objeto nem de estabelecer outra abordagem, mas sim de avaliar a dimensão poética da linguagem – em relatos de memória, na escrita poética e no discurso arquitetônico – na construção do Parque como forma cultural e histórica, importa seguir nessa aventura a partir do que ficou a ressoar dos capítulos anteriores.

No primeiro movimento, a mediação da cidade imaginada é dada pelos relatos de memória que entrecruzam trajetórias biográficas e processos sociais, a trama narrativa individual e coletiva do tempo lembrado e do tempo da lembrança em que o ato de narrar é também um ato de imaginação, intercâmbio criativo entre o subjetivo e o social. Os diferentes relatos sobre o Parque, um jardim de memórias, permitiram compreender que a paisagem é artifício, uma construção cultural do olhar em que a memória e a imaginação assumem lugar central em nossas relações com o espaço e o mundo – a doação do olhar e o exercício de ver e de apagar, a falha e o implícito, como dinâmicas da cultura e da linguagem, segundo Cauquelin⁴⁵².

Nesse processo de ajustes e retificações do olhar que norteia o lembrar e o imaginar, sublinha-se o papel da linguagem e seus jogos retóricos na construção do olhar e na afirmação da paisagem. No específico dos relatos sobre o Parque, evidenciam-se símbolos e enquadramentos, práticas e representações que, pelas artes da memória e da imaginação entrecruzam o ambiente urbano e a natureza tropical, num processo individual e coletivo de construção de um imaginário e seus símbolos de identidade cultural.

No segundo movimento, uma dupla mediação. Pela leitura de textos em prosa e de alguns dos chamados poemas brasileiros de Elizabeth Bishop, cujo método poético, na hipótese de Sussekind⁴⁵³, opera uma arte da paisagem, foi possível assinalar um fluxo de mitos e imaginários culturais e sua apropriação como paisagens subjetivas na escrita individual da poeta modernista, uma estrangeira em terras cariocas.

Os escritos poéticos de Bishop são mediações da realidade por ela experimentada ao oferecerem a perspectiva da objetividade do estrangeiro, tal como

⁴⁵² CAUQUELIN, A., *A invenção da paisagem*, p. 190.

⁴⁵³ SUSSEKIND, F., *Poesia e paisagem*, p. 211.

a formulou Simmel, no olhar do voo de pássaro⁴⁵⁴, e também como reelaboração dessa realidade como linguagem artística moderna. Ainda, os escritos, registros de vivências dessa agente às margens no sentido empregado por Davis sobre as redes narrativas e seus autores⁴⁵⁵, oferecem uma versão biográfica, perspectiva privada, subjetiva e multifacética da chamada realidade histórica que de forma problemática aspira-se apreender como totalidade e instância objetiva. Assim, o projeto urbanístico de um parque na Guanabara delegado à Lota em 1961, é, ao mesmo tempo, o início do sonho de um jardim público na metrópole plantado sobre as ruínas do sonho de um jardim a dois, paraíso amoroso a diluir-se nas enevoadas vistas brasileiras, belas e monstruosas, transparentes e labirínticas, privadas e públicas, visíveis e encobertas.

Os dois movimentos anteriores foram encontros com sujeitos de diferentes tempos históricos mas inter-relacionados em potentes jogos de memória, imaginação e linguagem que continuamente constituem, ensinam e transformam os olhares sobre a cidade, e oferecem ao pesquisador, atento a girar o “moinho da elaboração”⁴⁵⁶, elementos para sua interpretação da agência criativa dessas gentes da cidade que olham para o que não podemos ver.

Esse terceiro movimento orienta-se para a compreensão das estratégias discursivas da arquitetura moderna e seu lugar na recepção desse movimento no Brasil. Para isso, os motivos e o método da arte paisagística de Bishop trazem uma perspectiva que, de um lado, oferece uma escala, a escala da palavra poética na construção da paisagem brasileira, essa um tema central na apropriação local do discurso arquitetônico modernista. De outro, apresenta em sua poética um método que é desestabilizador e mesmo desarticulador de modos de olhar a natureza e a cidade, a paisagem carioca tal como composta por seus mitos fundadores e que põe em perspectiva os exercícios e compromissos paisagísticos dos artistas modernos empenhados na urbanização do Parque do Flamengo.

Na cadência da leitura, um aprendizado: junto à descoberta do fazer artístico que conecta imaginários e que expõe os desafios de estar no mundo, a poesia moderna de Bishop oferece-se como uma linguagem que investiga. A distância que separa o cientista social, suas narrativas, métodos, temas e objetivos, do poeta

⁴⁵⁴ SIMMEL, G., *On Individuality and social forms*, p. 145.

⁴⁵⁵ DAVIS, N. Z., *Nas Margens*, p. 196.

⁴⁵⁶ CANDIDO, A., *Formação da literatura brasileira*, p. 31.

moderno que trabalha a palavra como obra de arte não deve impedir que se reconheçam afinidades pelas veredas da imaginação em suas tarefas tão semelhantes em reformular o mundo como linguagem, como cultura, seja pela ciência, seja pela arte.

Assim, considera-se duplamente relevante para a análise a arte paisagística de Elizabeth Bishop, tão bem identificada por Sussekind: como composição das dinâmicas e fluxos culturais por ela vivenciados e interpretados como agente histórico que foi; e como método, exercício de linguagem desarticulador e libertário porque investigativo, um trabalho de prospecção de possibilidades da arte da paisagem e de percepção do mundo, o que a define como artista e artesã da palavra.

Seria possível, então, estabelecer relações entre os motivos e o método compositivo pelos quais Bishop eternizou em arte seu jardim perdido em Samambaia e suas vistas brasileiras, e a composição do Parque, como jardim e paisagem, projeto urbanístico que mobilizou agentes da modernidade arquitetônica carioca? Relaciona-lo às imagens insulares tropicais e sujeitos em trânsito a captar o mundo que os cerca por incompletudes e veladuras, motivos e métodos de artistas modernos com que a jornalista-poeta-viajante desencantada da *Ferrovias Chamadas Encantadas*⁴⁵⁷ recriou suas memórias de um jardim amoroso na cidade bela e monstruosa? Que escala e sentido oferece a poesia-binóculo-mágico dessa artista moderna – instrumento móvel e preciso, imaginativo e investigativo, capaz de recortar detalhes de vistas amplas?

A princípio é sugestiva a hipótese de relacionar diferentes exercícios de composição modernista a partir da ideia de jardim. No entanto, não se trata de assinalar uma identidade, o simples deslizar de um tema dos versos de uma escritora estrangeira para a composição de arquitetos e paisagistas cariocas. Trata-se de considerar ambas criações artísticas representações que constroem um ambiente imaginado, a forma moderna de habitar a cidade – e assim expressivas de um contexto histórico. E de assinalar as distinções entre o jardim e a paisagem como formas poéticas e ambos como formas arquitetônicas, que justificam o exercício de historicidade, em que motivos e maneiras de um olhar poético-paisagístico modernista servem como plataforma para um exercício relacional entre distintos territórios de criação artística, em que se assinale aproximações nas diferenças que

⁴⁵⁷ Tradução do título de seu artigo para a *The New York Times Magazine*.

configuram a densidade e a complexidade dos contextos culturais. Para isso, importa considerar algumas referências teóricas que permitam o caminhar entre os dois territórios criativos.

A convergência entre a proposição de Sussekind, de que há uma arte da paisagem na poesia de Bishop, e a proposição de Cauquelin, apresentada no primeiro capítulo, de que há uma arte poética na forma paisagística, pode sugerir algo mais que uma feliz inversão de termos, caso seja considerado que ambas as perspectivas compartilham uma mesma chave interpretativa, aproximam-se ao considerar e sublinhar a dimensão poiética da linguagem operante nos distintos campos de expressão. Se a poesia é a arte de construir imagens com palavras, que tem na linguagem a sua matéria prima, finalidade, meio de investigação e território de criação que nos liberta da “pulsão escópica”⁴⁵⁸ ao transferir nossa percepção para a internalidade da mente, a função poiética da linguagem na arte paisagística assume outro papel ao narrar e enunciar o que deve ser visto. É sobre essa função poiética da linguagem articuladora do espaço físico e simbólico do ambiente urbano atuante na produção paisagística e arquitetônica – que cria jardins, paisagens e cidades –, e sua relação com a imagem, de que tratam os autores a seguir.

Na interpretação de Cauquelin o processo de construção do olhar ocidental moderno, a paisagem, é objetivado pela técnica perspectiva que, para ela, é a “grande forma” da retórica que ocupa um lugar de “fundação da realidade sensível” e oferece sua estrutura à elaboração de uma articulação específica entre imagem e realidade: “a perspectiva preenche a condição que a retórica exige: ela garante o transporte do artificial (a representação de objetos naturais no plano) para o natural (é quando veremos todo objeto no espaço)”⁴⁵⁹.

A operação, passagem da realidade à imagem – sua forma simbólica enunciada culturalmente – envolve também um “empreendimento de retificação”, ajustes constantes “dos dados sensoriais às formas-molduras por meio das operações que os transformam para a elas sujeitá-los”⁴⁶⁰, feitas sobre o sentido dos termos – “passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação”⁴⁶¹. Segundo a autora, esse é o

⁴⁵⁸ Termo psicanalítico criado por Jacques Lacan para referir-se ao impulso e à satisfação irreprimível de olhar.

⁴⁵⁹ CAUQUELIN, A., *A invenção da Paisagem*, p. 113.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 119.

domínio das “pequenas formas”, as figuras de estilo, “lugar de todas as operações que presidem à arte paisagística, tanto em seu aspecto de jardinagem quanto em seu aspecto pictórico, fílmico ou literário”⁴⁶².

Seria esse um “trabalho contínuo” – dinâmico jogo de “figuras possíveis e à disposição: trocadilhos e analogias, salto de referências, e também muitos jogos de ocultamento” –, coletivo e que ocorre a nossa revelia, pois as referências ao elementos que nos são dados a perceber estão “profundamente dobradas em nossa cultura, em nosso saber implícito: uma ‘bela paisagem’ satisfaz, para nós, condições que são comuns a nossa cultura”⁴⁶³.

O exercício cotidiano do olhar e que é também de linguagem, segue a autora, está presente, especialmente, na construção das paisagens urbanas:

Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos. Reconhecimentos de formas e surpresas elegantes. O canto do bosque, o recanto de rua onde todo mundo teme pela própria integridade, a praça do ócio (o jardim público, tão anti-cidade como anti-natureza) são ali contíguos aos altos e majestosos pilares das catedrais-florestas⁴⁶⁴.

A própria expressão “paisagens urbanas” explicita a mediação da imagem e linguagem na experiência urbana, pois

parece contraditar a noção natural de paisagem, tanto porque nega a relação muito próxima entre paisagem e Natureza, como pelo conteúdo, heteróclito, muitas vezes sórdido, oferecido pela visão de uma cidade eriçada em torres disparatadas, trespassadas de terrenos vagos, saturada de sujeiras e banhada pela fumaça opaca e artificial... e, no entanto, vemos o espetáculo como paisagem. Isso se daria porque ela é “picturável”?

Segue a autora a sugerir ser este um bom exemplo da transformação operada pelo olhar sobre ambiente circundante:

O prospecto aqui é permanente. A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Vendo-a assim, rendemos homenagem a sua constituição, recompomos os elementos de sua própria gênese e transformamos cada sensação, visual, auditiva, tátil ou olfativa, em tantos outros elementos de uma paisagem idealizada⁴⁶⁵.

⁴⁶² Ibid., p. 131. “Com as figuras de estilo ornamos a realidade, transformamos a aparência, ajustamos os fatos a nossos desejos, nossas aspirações, ou nossos fantasmas, sejam elas a metáfora, a metonímia, a lítotes, a hipérbole, a ironia, o contraste, a condensação, ou qualquer outra ‘figura’ de ‘efeito’ de linguagem”.

⁴⁶³ Ibid., p. 116. Sublinha a autora que “para não sermos explícitos, nossas próprias construções paisagísticas, sejam elas reais (nossos jardins) ou fictícias (nossos sonhos), são da mesma têmpera de nossas figuras de linguagem”.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 150.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 149.

A considerar a construção da paisagem, tal como formulado pela filósofa, um trabalho cotidiano, contínuo, que acontece à revelia dos sujeitos e uma prática cultural requisitada – talvez em sua maior intensidade – no ambiente urbano, pergunta-se o que seria específico do trabalho de paisagistas *stricto sensu*, agentes socialmente reconhecidos como especialistas na arte da paisagem?

A ação paisagística é definida por Cauquelin, em proximidade à noção de finitude aberta de Assunto, como imersão e fruição do sujeito em um ambiente aberto dimensionado por uma trama de tempos diferenciados. Para ela, todos os paisagistas, amadores ou não, trabalhando com os materiais que a natureza oferece, sensibilizam-nos às dimensões do tempo – o durável, o efêmero e o cíclico, o presente, o anterior e o porvir –, às dimensões da extensão e exterioridade espacial – o perto e longe, o imóvel e o móvel, o horizontal e o vertical, o aéreo, o terrestre e o marítimo –, e às formas vivas e inanimadas – o animal, o vegetal, o mineral. Mas em tal fazer atuam por “operações de transporte que nos instruem de que maneira se constitui a paisagem.” Escolhem seus elementos como “*topoi*”, lugares, para uma “demonstração” do que se encontra implícito, fazendo, assim, “o papel de lupa”⁴⁶⁶.

Para a filósofa, a única diferença entre o paisagista e o “jardineiro-amador que procede de maneira espontânea” residiria “no gesto reflexivo” do primeiro, ou a “consciência de uma atitude estilística” de quem se põe a criar e decifrar os sentidos de leitura que um jardim demanda e oferece – “o processo de transformação é explícito quando se trata de uma criação reivindicada pela Arte...”⁴⁶⁷.

Essa anotação da consciência de uma atitude estilística mobilizou o interesse de tantos pensadores do século XX, como Simmel ou Walter Benjamin e Michel Foucault, a respeito do lugar do artista moderno na construção do ambiente metropolitano. Ao eleger o poeta Baudelaire como figura exemplar para caracterizar o que chama de “uma atitude de modernidade”, Foucault assinala que o poeta considera a dimensão da arte como o único espaço de produção de sentido da modernidade em seu tempo. E esta, mais do que uma forma de relação do indivíduo com o presente ou o ambiente ao redor, é um modo relacional consigo

⁴⁶⁶ Ibid., p. 174.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 165.

mesmo: “o homem moderno é aquele que tenta inventar a si próprio”⁴⁶⁸. Segundo o filósofo,

Para a atitude de modernidade, o valor do presente é indissociável de uma ânsia desesperada de imaginá-lo, de imaginá-lo do contrário do que ele é. De transformá-lo não destruindo-o, mas compreendendo-o naquilo que é. A modernidade baudelaireana é um exercício em que a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que simultaneamente respeita essa realidade e a viola⁴⁶⁹.

A considerar a sugestão de Foucault e a importância que atribui à figura do poeta no ambiente da cidade moderna – a conjugação da atitude estilística à atitude de modernidade – pode-se atribuir a esses agentes criadores de jardins e paisagens, sejam poetas, escritores, pintores, fotógrafos, paisagistas ou arquitetos – esse último “um certo tipo de artista com inclinação científica,” na sugestão do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre⁴⁷⁰ – o papel de inventores da cidade em sua dimensão espacial como exercício subjetivo de imaginação, de crítica e de liberdade. Suas obras são senhas que dão sentido à materialidade cotidiana da cidade, experiência que não se dá sem mediações, lembra James Donald. A cidade que se experimenta como realidade já está simbolizada, metaforizada, imaginada, habitada de imagens, lembranças e sonhos. Como afirma Donald, a experiência de imediatismo que o cotidiano da vida moderna oferece é de fato “mediada pela pedagogia e pela estética da cidade. Não se trata de imediatismo, no entanto, mas contingência. A cidade nos ensina as artes, as técnicas e as táticas de viver no presente”⁴⁷¹.

Ao realizarem um circuito entre as fronteiras difusas e porosas da realidade e da imaginação, lembra o crítico, suas criações, “formas alternativas de ver e compreender a cidade”, informam modos individuais e coletivos de agir sobre o

⁴⁶⁸ FOUCAULT, M., What is Enlightenment?, p. 32-50. Em livre tradução do inglês: “Modern man, for Baudelaire, is not the man who goes off to discover himself, his secrets and his hidden truth; he is the man who tries to invent himself”.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 41. Em livre tradução do inglês: “For the attitude of modernity, the high value of the present is indissociable from a desperate eagerness to imagine it, to imagine it otherwise than it is, and to transform it not by destroying it but by grasping it in what it is. Baudelairean modernity is an exercise in which extreme attention to what is real is confronted with the practice of a liberty that simultaneously respects this reality and violates it”.

⁴⁷⁰ LEFEBVRE, H., The production of space apud DONALD, J., Imagining the modern city, p. 13. Em livre tradução do original: “a certain type of artist with a scientific bent”.

⁴⁷¹ DONALD, J., Imagining the modern city, p. 7. Em livre tradução do original: “this experience of immediacy is mediated through and through by the pedagogics and aesthetics of the city. It involves not immediacy but contingency. The city teaches us the arts, the techniques, and the tactics of living in the present”.

espaço da cidade com consequências que, por sua vez, “produzem uma cidade modificada que é novamente vista, compreendida e posta em prática”⁴⁷².

Exímio na sensibilidade e atenção ao real e no exercício de seu tensionamento por uma liberdade que simultaneamente respeita essa realidade e a viola, o artista moderno vem a assumir “uma atitude interessada diante da vida contemporânea”, na expressão de um dos principais expoentes e articuladores do modernismo literário brasileiro, o escritor Mário de Andrade⁴⁷³. Assim, de prática e forma de expressão de sensibilidade ao presente fugaz e contingente, a arte moderna passa a assumir uma atitude intrinsecamente política.

4.2

Obras enunciadas

Os paisagistas e arquitetos que assumiram como objeto de criação um parque público na orla do Rio de Janeiro nos anos 1960 oferecem oportunidade para se formular a questão sobre a atitude intrinsecamente política do artista moderno, os limites e contradições que caracterizaram sua atuação. Para tratá-la, importa agregar um terceiro norte teórico que, como Cauquelin e J. Donald, aborda a problemática da construção social do espaço pela potência poética da linguagem, dimensão intersubjetiva em que se investiga, se inventa e se negocia a realidade.

Cauquelin assinala essa atitude política como “uma retórica em ação nos gestos paisagísticos” com que relaciona as noções de natureza e de paisagem⁴⁷⁴. Movimento semelhante realiza J. Donald ao rastrear “as metáforas através das quais as pessoas constroem seu sentido da cidade e da modernidade”⁴⁷⁵. Para compreender o papel da linguagem no exercício crítico de construção do espaço pelo arquiteto moderno, portanto, em seu gesto e atitude política, em que “a extrema atenção à realidade é confrontada com a prática de uma liberdade que a respeita e a

⁴⁷² Ibid., p. 23.

⁴⁷³ ANDRADE, M., Aspectos da Literatura Brasileira, p. 252. A formulação e a defesa militante por parte de Mário de Andrade da atitude interessada do artista moderno e a função social da arte, estão presentes em textos e nos projetos profissionais do escritor paulista que, como visto nas cartas de Lota, era uma espécie de eixo central para artistas e intelectuais modernistas no Brasil. Ver, entre outros, *O movimento modernista* aqui citado, *Carta ao pintor moço* e o citado *O artista e o artesão*.

⁴⁷⁴ CAUQUELIN, A., A invenção da Paisagem, p. 31.

⁴⁷⁵ DONALD, J., *Imagining the modern city*, p. 52. Em livre tradução do original: “the history of the metaphors through which people have made their sense of the city”.

subverte” e em que o ambiente urbano é reinventado como uma ambiguidade entre a realidade e uma poética do possível, soma-se a contribuição de dois pensadores da arquitetura e do urbanismo moderno pela perspectiva da história cultural, o historiador inglês Adrian Forty e o filósofo e historiador francês Michel De Certeau. Ambos autores oferecem reflexões que adensam a leitura e a interpretação de registros documentais da produção arquitetônica e urbanística de arquitetos modernos cariocas e sua atuação no contexto estudado.

Forty investiga em seu livro *Words and buildings* o papel da linguagem – o discurso escrito e falado – na construção, no uso e na compreensão de obras arquitetônicas. Como questão, a arquitetura moderna e sua problemática relação com a linguagem e suas figuras retóricas. Para Forty, essa questão é uma aparente contradição em relação ao que ele considera a conquista mais durável do movimento e seu “aspecto mais real” – a construção do discurso como um sistema: “a arquitetura modernista, além de ser um novo estilo de construção, foi também uma nova maneira de falar sobre arquitetura, instantaneamente reconhecível por um vocabulário distinto.”⁴⁷⁶

Forty considera a arquitetura um sistema tripartite constituído pelo edifício, sua imagem – refere-se às técnicas de desenho arquitetônico – e o discurso crítico falado e escrito, seja esse articulado ou não pelo arquiteto, discurso que ocupa um lugar fundamental na produção arquitetônica. O autor argumenta em favor de se compreender a linguagem como parte necessária da arquitetura e não um elemento menor, acessório ou derivado. Constituindo-se em um sistema próprio, a linguagem emparelha-se e articula-se à construção física do edifício e à sua criação como imagem. Como exemplo desse argumento, fotografias das exposições, feiras e mostras de arquitetura moderna mostram os arquitetos apresentando oralmente seus projetos para jurados, personalidades, jornalistas e ao público em geral. A foto de Affonso Eduardo Reidy apresentando a maquete do projeto *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* para o crítico e historiador Ludwig Grote, delegado da Alemanha na Exposição Internacional de Arquitetura realizada no âmbito da IV Bienal de São Paulo, em 1957 evidencia a importância da linguagem na produção arquitetônica.

⁴⁷⁶ FORTY, A., *Words and buildings*, p. 19. Em livre tradução do original: “*Modernist architecture, as well as being a new style of building, was also a new way of talking about architecture, instantly recognizable by a distinctive vocabulary*”.



Figura 4.1 - O arquiteto Affonso Eduardo Reidy apresenta a maquete do projeto Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para o crítico e historiador Ludwig Grote, delegado da Alemanha na Exposição Internacional de Arquitetura realizada no âmbito da IV Bial de São Paulo, em 1957. Na foto, o Adido Cultural da Alemanha Von Bayme e um representante do jornal The New York Times. 1957. Fotógrafo desconhecido. Acervo MAMRJ.

Para entender o sistema e a função própria da linguagem na arquitetura, Forty põe em relevo o lugar que na modernidade se atribui nessa prática à imagem, em especial, o desenho, e a convenção que sustenta a crença de que esta seria um “meio neutro” cuja exatidão e transparência permitiria alcançar a ideia do arquiteto:

Quaisquer que sejam os efeitos da noção de que as artes são a expressão externa de uma ideia mental, suas consequências para o desenho arquitetônico foram confiar à sua responsabilidade levar a ideia da mente do arquiteto ao prédio executado. Por outro lado, se presume que o desenho é menor do que a ideia e que a degrada. Na prática, essa tensão foi resolvida ao se superestimar a veracidade da projeção ortogonal e exagerar a falsidade da projeção da perspectiva, convencendo-se ignorar as ficções da projeção ortogonal e enfatizar as da perspectiva. Assim, os arquitetos aparentemente fizeram desaparecer as contradições do desenho⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 31. Em livre tradução do original: “Whatever other effects this notion that arts is the outward expression of a mental idea might be said to have had, its consequences for architectural drawing was entrusted with the vital responsibility of carrying the idea from the architect’s mind to the executed building, but on the other hand, it suffered from the disability that it is always assumed to be less than the idea, that degrades the idea. In practice, this tension has generally been resolved by overestimating the truthfulness of orthogonal projection and exaggerating the mendaciousness of perspective projection”.

Ao pôr em questão essa crença, o autor defende que o desenho não projeta uma ideia, mas sim a recria como uma realidade própria e que requer capacidade imaginativa do observador:

Desenhos ortogonais, projetados a partir de uma infinidade de pontos perpendiculares à superfície do papel, exigem que os espectadores se imaginem atomizados em milhares de seres suspensos no espaço diante do edifício. Inversamente, os desenhos em perspectiva demandam que o espectador suponha ser um olho imóvel em um ponto. Ambos são ficções e não correspondem bem à realidade⁴⁷⁸.

Exemplos dos exercícios referidos por Forty, as plantas abaixo, a projeção ortogonal do Aquário do Aterro do Flamengo e a Perspectiva Interna do Aquário desenhadas pelo Escritório Burle Marx, são duas técnicas de desenho que demandam a habilidade do observador em imaginar-se em diferentes pontos de vista.

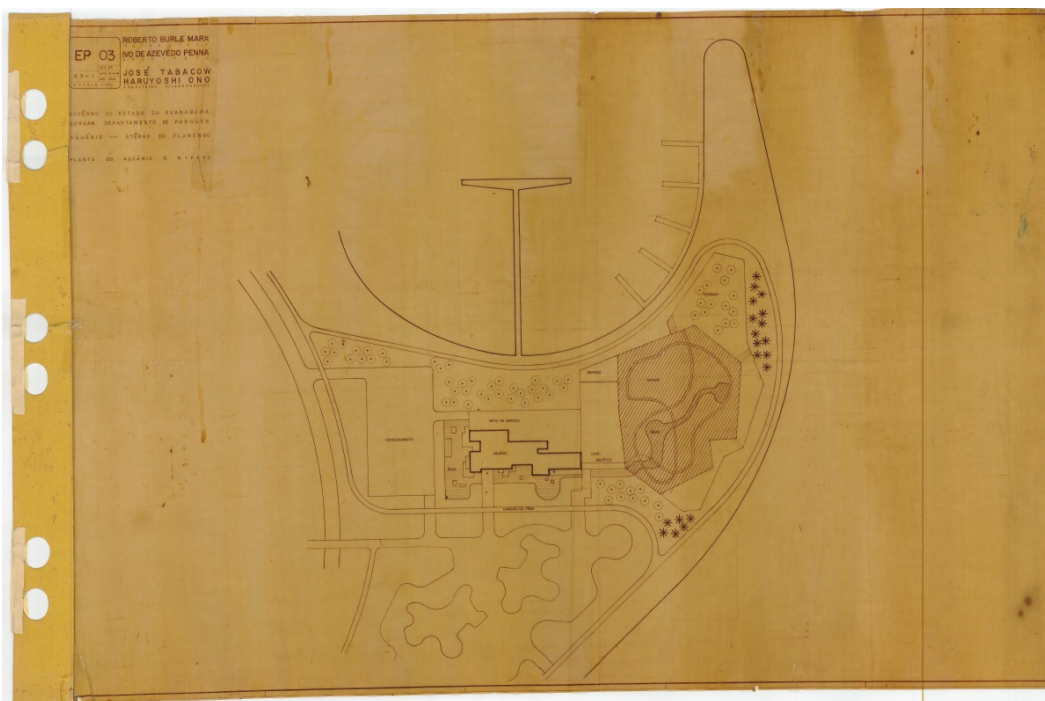


Figura 4.2 – Na ficção do desenho ortogonal o espectador se imagina atomizado em milhares de seres suspensos no espaço diante do edifício. Planta do Aquário do Aterro do Flamengo desenhada pelo Escritório Burle Marx. 1969. Acervo Fundação Parques e Jardins.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 40. Em livre tradução do original: “Orthogonal drawings, projected from an infinity of points perpendicular to the surface of the paper, require viewers to imagine themselves atomized into a thousand beings suspended in space before the building; and perspectival drawings, conversely, expect the viewer to suppose they are one-eyed and motionless in one spot. Both are fictions, neither has much correspondence to reality”.

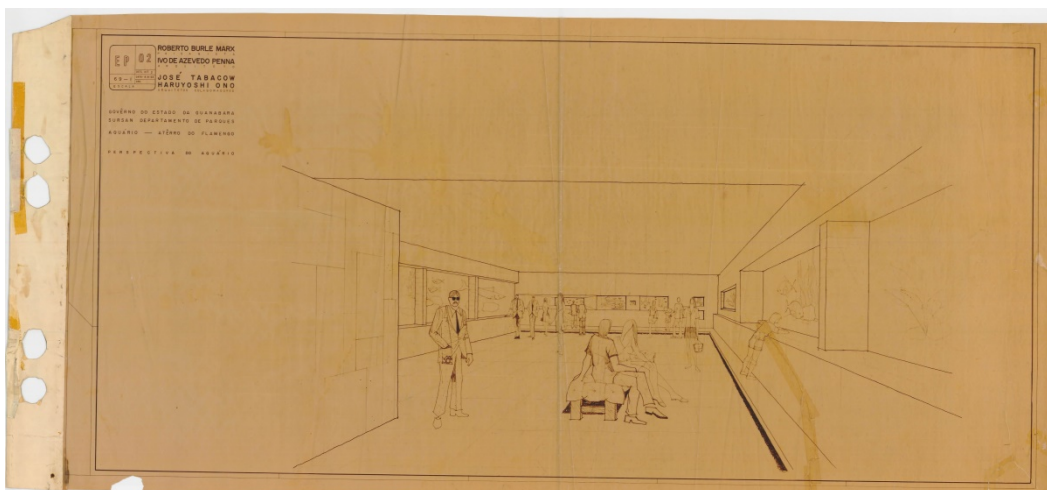


Figura 4.3 - Os desenhos em perspectiva demandam que o espectador imagine-se um olho imóvel em um ponto. Perspectiva interna do Aquário do Aterro do Flamengo desenhada pelo Escritório Burle Marx. 1969. Acervo Fundação Parques e Jardins.

E propõe rever a assumida submissão da linguagem à imagem na arquitetura:

Somos, assim, encorajados a ver desenhos não tanto como versões deficientes das coisas, mas como realidades distintas e correspondentes. Não poderíamos, então, pensar em observações verbais sobre arquitetura em termos semelhantes? Se o desenho da casa, comparado à casa somática, “é uma espécie de sonho” [para lembrar a alusão platônica], o que é a casa de que se fala?⁴⁷⁹.

O autor sinaliza mesmo a possibilidade de se projetar arquitetura inteiramente “com palavras” e reforça o argumento afirmando que, se existem casos eventuais de se criar um termo para descrever uma qualidade de um novo design, o processo é quase sempre o inverso: “arquitetos e críticos recorrem a categorias críticas e vocabulários pré-existentes para descrever o que eles querem que os outros vejam em seu trabalho”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 33. Em livre tradução do original: “we are encouraged to see drawings not so much as deficient versions of things, but as equal, though different realities. Could we not, then, think of verbal remarks about architecture in similar terms? If the drawing of the house ‘is a sort of dream’, compared to the somatic house, what is the house that is spoken of?”.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 36. Em livre tradução do original: “architects and critics draw upon pre-existing critical categories and vocabularies to describe what they want others to see in the work”.

O lugar incontroverso do desenho relaciona-se, para Forty, à questão de ser esse um código sobre o qual o arquiteto tem domínio incontestado, diferentemente da linguagem e de imagens como a fotografia ou de representações visuais como maquetes, códigos amplamente compartilhados e assim em disputa entre arquitetos e jornalistas, por exemplo. Essa situação pode ser identificada nas matérias em jornais e revistas de grande circulação no Rio de Janeiro no século XX, como essa de O Globo vista na Figura 4.4, em que arquitetos, urbanistas e engenheiros – em muitos casos ocupantes de cargos da administração pública – são fotografados ao lado de seus desenhos durante coletivas de imprensa explicando-os aos jornalistas que, por sua vez, traduzem e, assim, reelaboram o discurso de seus autores nas legendas e nos textos das matérias.

Aumento imediato para o funcionalismo!

Na boca do LOBO

COM A COLABORAÇÃO DE ALVARO ARBONADO, THIAGO UZA.

VOZES JA FOI A BATA?

DO IMPOSTO DE RENDA

AS OBRAS DE DESMONTE DO ST. ANTONIO LEVARÃO TRÊS ANOS DE TRABALHO UTIL

A autopsia de Nestor Moreira e as conclusões do laudo dos legistas

O plano da Faria

Banco Econômico da Bahia S.A.

Fotografia Comercial

O GLOBO

Figura 4.4 - “As obras do Santo Antônio levarão três anos de trabalho útil”. O Globo, 05/06/1954, p. 2. Agência O Globo.

Disposto a desestabilizar as convicções que condenam a linguagem como forma construtiva não confiável, Forty busca caracterizar as competências desta que distinguem sua atribuição no sistema. Segue a sugestão do semiólogo Roland Barthes de que o valor da linguagem está na capacidade de abstração e síntese e em poder extrair significado de conjuntos e movimentos⁴⁸¹.

Forty assinala que enquanto o desenho simula projetar uma realidade – “torna-se *simulacrum* da percepção e sua ‘exterioridade’ nos obriga a supor que a percepção, assim como a coisa percebida, está fora da mente”⁴⁸² –, a função da linguagem é “mantê-la sob controle”⁴⁸³. Ela permite a significação, possibilita que “algo seja ‘visto como’ outra coisa, estimula o sentido de ambiguidade potencial que está na base do significado de uma maneira que o desenho só pode fazer de forma prosaica.” Em outras palavras, a “linguagem não lida com exatidão, mas com metáforas e ambiguidades”⁴⁸⁴.

Para o autor, abordar a questão da linguagem na arquitetura pressupõe considerar que

O vocabulário crítico não trata de coisas, trata de encontros com coisas e é sobretudo como meio de estruturar essas experiências que a linguagem assume seu valor. O específico da linguagem – em si um sistema de diferenças – é a sua capacidade de fazer distinções, entre uma coisa e outra, entre um tipo de experiência e outro. A importância do vocabulário crítico não reside tanto em definir o significado que um termo possa ter, mas em apontar o que o termo não significa, o que ele exclui. Arquitetos e críticos nem sempre escolhem palavras por causa de suas denotações positivas, mas por sua força de resistência a outras ideias ou termos⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ Para compreender a linguagem como um sistema inerente à arquitetura, Forty lembra a reflexão de Barthes sobre a especificidade da função da linguagem em uma complexa prática social, a moda: “to combat the tyranny of visual perception and to tie meaning to other modes of perception or sensation is obviously one of the functions of language. In the orders of forms, speech brings into existence values which images can account for only poorly: speech is more adept than images at making ensembles and movements signify (we are not saying: at making them more perceptible): the word places its force of abstraction and synthesis at the disposal of the semantic system of clothing” apud FORTY, A., *Words and buildings*, p. 37.

⁴⁸² Ibid., p. 41. Em livre tradução do original: “The drawing itself becomes a simulacrum of perception, and its exteriority to us requires us to suppose that perception, as well as the thing perceived lies outside the mind”.

⁴⁸³ Ibid., p. 38. Em livre tradução do original: “language is about keeping reality at bay”.

⁴⁸⁴ Ibid. Em livre tradução do original: “it encourages one thing to be “seen as” another, it stimulates the sense of potential ambiguity that lies at the basis of meaning, in a way that drawings can only do prosaically [...] language does not deal in directness, it deals in metaphor and ambiguity”.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 15. Em livre tradução do original: “Critical vocabulary is not about things, it is about encounters with things, and it is above all as a means of structuring those experiences that language is of value. The particular resource of language, itself a system of differences, is its capacity to make distinctions, between one thing and another thing, between one kind of experience and another. The significance of much critical vocabulary lies not so much in any specific meaning a term might have, but rather in all the things that it does not mean, that it excludes. Architects and critics do not always choose words for the sake of their positive

O autor dá como exemplo das incursões dos arquitetos entre o território da linguagem e da imagem em sua prática, um tipo de desenho que aproxima-se das qualidades de “indistinção e ambiguidade da linguagem” que é o croqui, um recurso de uso valorizado na arquitetura do século XX⁴⁸⁶. Se considerarmos ainda a onipresença da fotografia e outros recursos visuais como filmes e maquetes na apresentação, registro e divulgação dos projetos nesse período, percebe-se que, em compasso com a multiplicidade de recursos visuais componentes na produção e divulgação da arquitetura em tempos de “tirania da percepção visual”⁴⁸⁷, a indefinição entre uma gama de técnicas e meios de expressão variantes entre simulacros da realidade e tentativas de “renderizar desenhos mais semelhantes à linguagem”, registra a complexa e ambígua relação entre linguagem e imagem na produção arquitetônica moderna e, de forma mais geral, nessa prática e campo de conhecimento operante entre arte e ciência.

O *Croqui do Altar do Congresso* feito pelo arquiteto Lucio Costa para o Congresso Eucarístico Internacional visto na Figura 4.5, é exemplo do tipo de desenho que aproxima-se das qualidades de “indistinção e ambiguidade” da linguagem. Como traçado personalizado, os croquis podem ser entendidos também como narrativas que trazem marcas autorais, características de seus criadores.

denotations, but for their force of resistance to other ideas or terms – such, for example, has been the case with the architectural usage of ‘history’, and of ‘type’”.

⁴⁸⁶ O historiador refere-se à característica narrativa da composição do croqui, um ato de interpretação “*language-like*”, ou seja, em sequência linear, o que é semelhante ao processo da linguagem e, observa ainda, semelhante ao ato de interpretação do edifício que não pode ser experimentado de uma só vez mas somente pode ser explorado em sequência, pelo movimento através e ao redor dele. Cf. Ibid., p. 39.

⁴⁸⁷ Segundo formulação de Roland Barthes em, entre outros textos, *The Fashion System*, publicado em 1967 apud Ibid., p. 37.

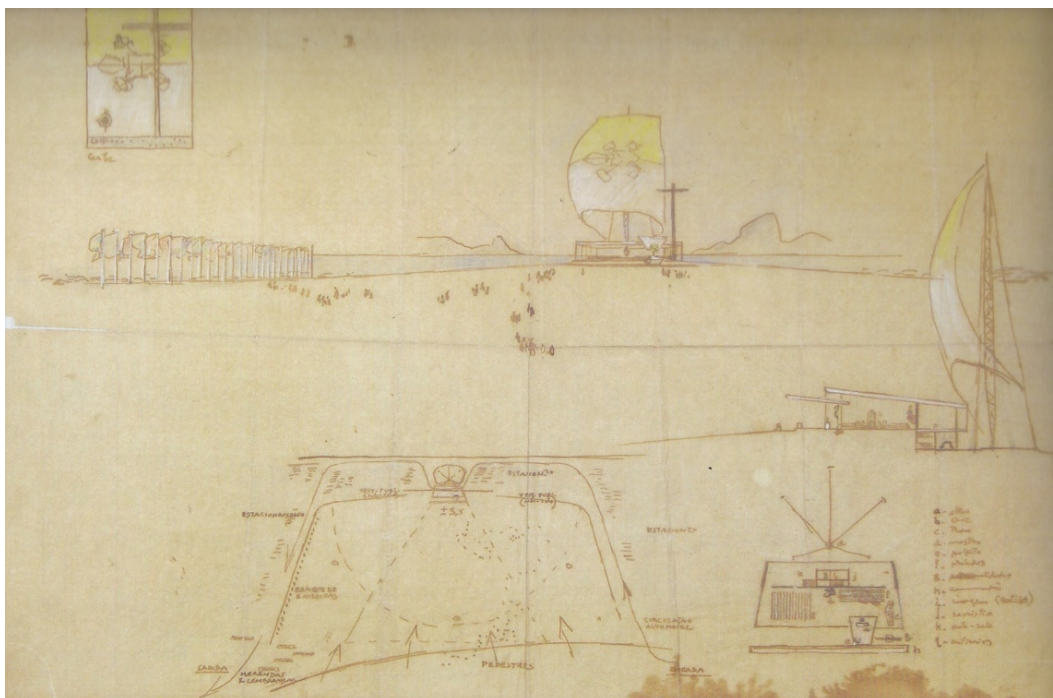


Figura 4.5 - Croqui do Altar do Congresso feito pelo arquiteto Lucio Costa para o XXXVIº Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Aterrado da Glória, no Rio de Janeiro em 1955 apud PADILLA, R., Outeiro da Glória, p. 102.

Essas ambiguidades são evidenciadas ao se atentar para as características do discurso crítico modernista tomando como referência as suspeitas e as limitações impostas à linguagem pelo modernismo em todos os campos artísticos. Essas suspeitas se originam, para Forty, em uma inversão no discurso crítico sobre a experiência estética ocorrida entre os séculos XVIII e XX, provocada pela doutrina kantiana. O criticismo setecentista circunscrevia a discussão estética aos objetos artísticos e considerava inconcebível ocupar-se na descrição das sensações provocadas por eles. Na *Crítica do Juízo*, Kant altera esse paradigma ao conceber a “substância estética como algo realizado no espaço entre ‘a impressão sobre o olho’ e a indefinível multiplicidade de representações parciais que ela induz no espírito”. Dessa forma, a experiência estética para Kant se dá além da linguagem já que esta, “sendo coisa do espírito, também venda o espírito”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ FORTY, A., Words and buildings, p. 21. Em livre tradução do original: “The substance of Kant’s aesthetics lay in the space between ‘the impression upon the eye’ and the indefinable multiplicity of partial representations it induced. As the area of philosophical interest, this also was to become the area of critical interest in art – yet as Kant has warned, ‘language, as a mere thing of the spirit, binds up the spirit also’”.

A partir dessa mudança de paradigma na filosofia estética, a descrição das sensações provocadas pelo objeto artístico passa a ser o domínio principal da crítica de arte enquanto lhe é vetada a descrição dos objetos. Essa perspectiva será cara aos artistas modernistas na virada do século XX. E talvez, para Forty,

A ocupação de um território do qual ela fora até então excluída pode ser parte da razão da hostilidade à linguagem. No entanto, ironicamente, foi na colonização dessa área em particular que ela encontrou sua legitimação dentro do movimento modernista⁴⁸⁹.

Desta inversão derivam características fundamentais do discurso modernista em sua repulsão à linguagem. Uma delas, é a depuração de metáforas. Em especial aquelas derivadas da crítica literária e de arte. Nessa busca de livrar o discurso arquitetônico de figuras de estilo que marcaram a tradição crítica que se pretendia superar, foram consideradas aceitáveis apenas duas classes de metáforas, as analogias linguísticas – essas sempre no centro de polêmicas e adotadas especialmente por autores no contexto italiano do pós Segunda Guerra⁴⁹⁰ – e as provenientes do campo da ciência – no que a arquitetura não esteve sozinha “na medida em que a ciência tornou-se o discurso dominante de nossos tempos”⁴⁹¹.

A outra característica, em paralelo à liberação do discurso em relação às metáforas, é o método da crítica modernista ou o que seria uma tendência a transformar o concreto em abstrato. O autor assinala que, para além de termos chave que orquestram esse discurso – “espaço”, “forma”, “design”, “estrutura”, e “ordem” – particularidades se transformam em generalidades abstratas⁴⁹² e a escrita

⁴⁸⁹ Ibid. Em livre tradução do original: “*Language’s colonization of a territory from which it had hitherto been excluded may be part of the reason for the hostility shown to language; but at the time, ironically, it was in the colonization of this particular area that language found its legitimation within the modernist scheme*”.

⁴⁹⁰ Forty analisa de forma detalhada a história do uso das metáforas linguísticas no discurso crítico arquitetônico e, a despeito dos posicionamentos contrários, afirma seu valor para o desenvolvimento da arquitetura como prática e saber: “*The fact is that for certain aspects of architecture, language provides a workable, and indeed possibly the best metaphor. In the ‘reading’ of a plan or a facade, in the existence of an architectural ‘vernacular’, in the ‘articulation’ of architectural elements, even in our capacity to think of architecture free of the conventions laid down by the Greece and Rome, we are indebted to language – yet to subscribe to any of these metaphors does not necessarily demand allegiance to a full-blown system of architectural linguistic semantics*”. Ibid., p. 84-85.

⁴⁹¹ Ibid., p. 87.

⁴⁹² Ibid., p. 22. Assim, continua o autor, “como exemplo, paredes tornam-se ‘a parede’, ruas, ‘a rua’, uma casa, ‘o habitar’ e assim por diante”. Em livre tradução do original: “*Otherwise, criticism proceeded through a series of abstractions – not only those of the five key terms ‘space’, ‘form’, ‘design’, ‘structure’ and ‘order’ – but also a marked tendency to turn particulars into abstract generalities; so, for example, walls become ‘the wall’, streets ‘the street’, a path becomes ‘the route’, a house ‘the dwelling’, and so on*”.

modernista constrói-se como projeção de um mundo abstrato, invisível exceto como ideia. Para compreender essa compulsão por transformar concretude em abstração – “a fórmula, consagrada pelo tempo, do arquiteto moderno que aspirou ver através das árvores a madeira e descobrir a alma do projeto”⁴⁹³ – Forty analisa o *corpus* textual modernista e identifica nesses registros a área de competência do discurso nos limites estreitos entre o ver e o compreender, área “em que a linguagem crítica modernista floresceu”⁴⁹⁴.

Toma como modelo os ensaios do crítico inglês Colin Rowe cujo tema recorrente é “a tensão criada por uma obra de arquitetura entre o que os sentidos experimentam e o que o intelecto sabe, entre o que ‘um homem de sofisticação moderada’ vê com os olhos e o conhecimento da mente adquirido pelo exame minucioso de planos e seções”. Para Forty, o cerne dessa crítica não é sobre a coisa vista, mas sim sobre o ato de ver, sobre o espaço entre a sensação visual e a apreensão mental:

Somente ao se transferir a atenção para a concepção mental do edifício, a experiência ótica, recontada verbalmente, assume significado à medida que o testemunho ótico começa a enfraquecer e ser questionado sob o exame cruzado do conceito mental. Somente “quando os sentidos são confundidos pelo que é aparentemente arbitrário e o intelecto é mais do que convencido pelo conhecimento intuitivo de que, apesar de tudo em contrário, aqui os problemas têm sido reconhecidos e respondidos e que aqui há uma ordem razoável” o trabalho [arquitetônico] começa a manter um interesse crítico.

Assinala o historiador que a narração dessa relação dialética é um privilégio da linguagem e é esse papel de conexão e transporte de significado entre percepção visual e construção mental que garante seu valor na arte moderna, assim como atende à formulação kantiana que localiza a substância estética no espaço entre “a impressão sobre o olho” e atributos estéticos transcendentais.

Se os ensaios de Rowe são representativos do acervo crítico da arquitetura moderna – não descrevem os edifícios e demandam de seu leitor, “um homem de sofisticação moderada”, ter fixada na mente uma impressão visual prévia das obras analisadas e de suas abstrações como planos – essa assinalada compulsão por generalidades abstratas não prescinde da parceria estabelecida entre texto e imagem em que essa, seja na forma de desenhos, fotografias e outras representações visuais,

⁴⁹³ Ibid., p. 23. Em livre tradução do original: “*the time-honoured formula of the modern architect, who always aspired to see through the trees the wood and to uncover the soul of the project*”.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 27. Em livre tradução do original: “*It was in this area that modernist critical language flourished*”.

responde pela suposição ilusória da exterioridade e da objetividade da percepção. E em que a linguagem assume papel fundamental na conexão e no transporte do significado. Sobre a concretude do real acomoda-se a forma abstrata da imaginação modernista que pela trama e urdidura de discurso crítico e imagem descarta falhas e desajustes e se constitui no tecido de certezas assinalado por Cauquelin, ou, na formulação de J. Donald, na realidade imaginada.

Como exemplo do discurso crítico na produção arquitetônica do modernismo brasileiro e de sua tendência em transformar concretude em abstração, a planta do *Projeto dos Jardins do MAM*, de 1959, na Figura 4.7, é assim apresentada por Burle Marx:

Levamos em conta a área disponível e ordenamos o jardim visando criar limitações espaciais relacionadas com os volumes arquitetônicos. [...] A palmeira real é usada como elemento ordenador, definindo os espaços, ao mesmo tempo que oferece um contraponto visual no sentido vertical. Procurou-se relacionar as superfícies de cor com os pequenos, médios e grandes volumes de plantas herbáceas, arbustos e árvores, onde as texturas das plantas e dos materiais utilizados se harmonizam. Ao mesmo tempo, as plantas contarão com superfícies de cor uniforme, obtendo assim maior nitidez na composição⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ BURLE MARX, R., Projeto dos Jardins do MAM. In: BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 180.

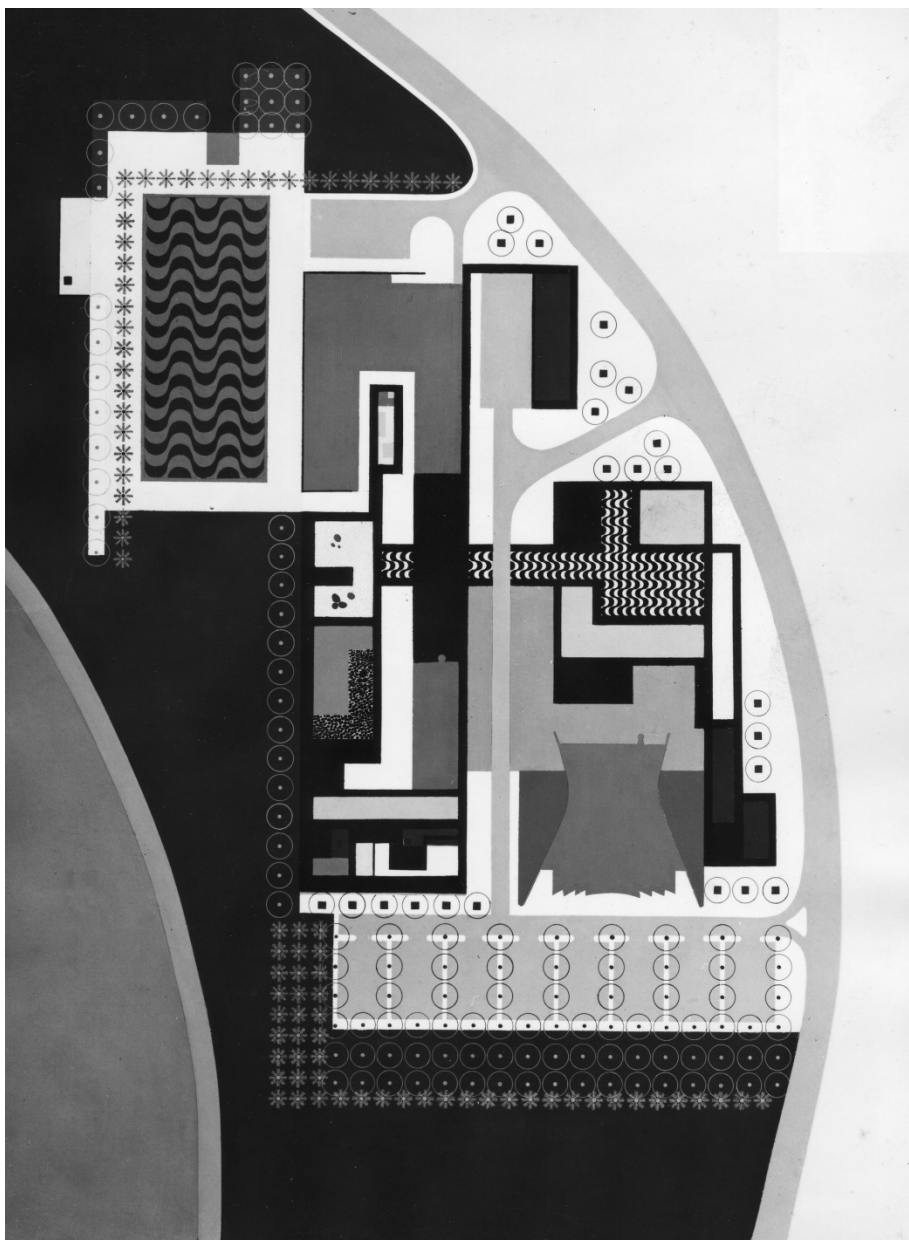


Figura 4.6 - Projeto paisagístico do Museu de Arte Moderna de Roberto Burle Marx. 1959. Fotografia Michel Aertsens. Acervo MAMRJ.

Se a concretude que desperta o interesse crítico e criativo for a aglomeração urbana, pode-se recordar a pergunta feita por De Certeau que das alturas olímpicas dos arranha-céus de Nova York olha “a gigantesca massa que se imobiliza sob o olhar” e indaga “a que erótica do saber se liga o êxtase de ler tal cosmos? Apreciando-o violentamente, pergunto-me onde se origina o prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos?”⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ DE CERTEAU, M., A invenção do cotidiano, p. 170.

É do alto que ele responde, crítico e poético. Identifica no sujeito que ocupa essa distância a “pulsão escópica” que acompanha a cultura ocidental: um desejo de se transformar em um “Olho solar e divino, [...] ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber”⁴⁹⁷. Na metrópole é a torre de aço e vidro que “continua construindo a ficção que cria leitores, que muda em legibilidade a complexidade da cidade e fixa num texto transparente a sua opaca mobilidade”⁴⁹⁸. Utilizando em suas análises as metáforas linguísticas assinaladas por Forty, De Certeau entende a percepção visual como mecanismo construtor da “legibilidade” da cidade como artefato ótico e reitera, sem explicitá-las no entanto, as operações retóricas necessárias para que esse artefato seja uma abstração. Em suas palavras esse é

[...] o análogo do *fac simile* produzido, graças a uma projeção que é uma espécie de colocação à distância, pelo administrador do espaço, o urbanista ou o cartógrafo. A cidade-panorama é um simulacro “teórico”, [...] um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus *voyeur* criado por essa ficção [...] deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles⁴⁹⁹.

Para De Certeau, a torre, monumento do urbanismo moderno, é alegoria da “atopia-utopia do saber ótico que leva consigo há muito tempo o projeto de superar e articular as contradições nascidas da aglomeração urbana”, transformando “o *fato* urbano em conceito de cidade” através de uma racionalidade urbanística⁵⁰⁰. Conclui o autor que a aliança da cidade e do conceito “jamais os identifica mas joga com sua progressiva simbiose: planejar a cidade é ao mesmo tempo *pensar a própria pluralidade* do real e *dar efetividade* a este pensamento do plural: é saber e poder articular”⁵⁰¹.

Simbiose ou articulação entre duas formas distintas, a pluralidade do tecido físico urbano e sua formulação conceitual abstrata e imaginativa, trata-se de articular a diferença o que, para os autores aqui tratados, seria feito pela linguagem.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Ibid. Segundo a fotógrafa e arquiteta Ana Ottoni, a queda e destruição dessa torre, como abstração e na concretude de suas materializações históricas como o citado *World Trade Center*, o conjunto habitacional de *Pruitt-Igoe*, construído no estado norte americano do Missouri e implodido em 1972, assim como o Edifício Wilton Paes de Almeida despencado em chamas no Dia do Trabalho em 2018, assinalam o fracasso da arquitetura e do urbanismo racionalista em resolver os problemas sociais da grande metrópole industrial no século XX. Para ela, essas quedas espetaculares fazem parte do “hall de ruínas simbólicas do modernismo” a nos lembrar as ruínas sociais que marcam os cenários das grandes cidades no século XXI. Cf. OTTONI, A., *Ruínas do descaso*, p. 6.

⁴⁹⁹ DE CERTEAU, M., op. cit., p. 171.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 172.

⁵⁰¹ Ibid.

De Certeau, ao isolar as duas partes da aliança não se detém no mecanismo retórico que as articula, mas sugere seu poder, assinalado por Barthes, de extrair significado de conjuntos e movimentos, na descrição das operações necessárias para a definição da cidade instaurada pelo discurso utópico e urbanístico: a produção de um “espaço próprio” em que são recalcadas “as poluições físicas, mentais ou políticas que comprometeriam a abstração”; o estabelecimento de “um não-tempo” ou um sistema sincrônico, em substituição das “resistências inapreensíveis e teimosas das tradições” através de “estratégias científicas unívocas” que substituam “as táticas dos usuários que astuciosamente jogam com as ocasiões [...] e reintroduzem por toda a parte as opacidades da história”; e, por fim, a criação “de um sujeito universal e anônimo” que é a própria cidade a qual

[...] à maneira de um nome próprio, oferece a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc.; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui portanto os “detritos” de uma administração funcionalista – anormalidade, desvio, doença, morte etc.⁵⁰².

Interessado nas práticas da “cidade transumante” e nas “astúcias de poderes sem identidade” que se insinuam por entre o “texto claro da cidade planejada e visível”⁵⁰³, De Certeau não examina as formas pelas quais essa ficção dos urbanistas e planejadores é construída. Mas sua análise permite concluir que, tal como as práticas dos “labirintos móveis e sem fim” em que vivem os “praticantes ordinários da cidade”⁵⁰⁴, a construção da cidade e suas torres planejadas e visíveis como se fossem um texto claro é igualmente trabalho da linguagem e suas figuras retóricas, que nos fazem saber que planejar a cidade é reconhecer e poder articular as contradições de sua multifacética pluralidade. Da mesma forma, sinalizam eloquentes quão incompleta, falha e mal sucedida pode ser a materialização dessa vontade de tratar o “grande mosteiro”⁵⁰⁵ que é a cidade e criar relações entre as pessoas pela racionalidade urbanística.

Em outras palavras e relacionando as formulações de Forty e De Certeau, apesar da força da alegoria da abstração da Cidade-conceito e seu poderoso *dieu*

⁵⁰² Ibid., p. 173.

⁵⁰³ Ibid., p. 172.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 171.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 172.

voyeur, a racionalidade urbanística dos modernos só pode ser operativa enquanto articulação entre conceito e realidade, o que a faz fundamentalmente um operação de conexão e transporte, uma operação de linguagem. Esse exercício que é de relação, depuração, apagamento e esquecimento da “cidade ordinária” explicita-se como um exercício de ficção, de imaginação. E que revela-se um circuito inescapável que tem uma de suas expressões a busca obsessiva por uma depuração discursiva em relação àquilo que marca diferença e constrói ambiguidade, as metáforas. No movimento de repulsa e resistência à linguagem e suas “inadequadas” e “inexatas” figuras retóricas, a racionalidade modernista explicita o quanto é feita do tecido imprescindível do discurso e suas figuras de linguagem.

Segue nesse sentido o questionamento de Forty sobre a relação, no discurso modernista, entre a construção do real como abstração e os modos de articulação da diferença. Conduz o problema avaliando as metáforas bem sucedidas no discurso da arquitetura modernista e formula uma hipótese.

Se as metáforas linguísticas – analogias da arquitetura com o texto ou língua, com a gramática, ou com a poesia, essa última quando interessava associa-la às artes liberais – sofreram suspeição e rejeição pela crítica modernista, e seguem provocando discussões, algumas metáforas provenientes do léxico da ciência ganharam importância e mantiveram-se incólumes no discurso pós-moderno. Uma delas é o termo circulação proveniente da fisiologia do século XVIII que nomeia o movimento sanguíneo no corpo e que, a partir da segunda metade do século XIX, passa a dar sentido a diferentes tipos de movimento em arquitetura. Forty lembra outros termos descritivos de movimentos na fisiologia, como respiração, e que não tiveram tal sucesso. E indica razões para isso:

O que começou como uma analogia inocente passou a ser percebido como uma categoria fixa: os livros de arquitetura do modernismo tomavam como certo que a “circulação” era um fator no projeto de edifícios, e ainda hoje os críticos falam sobre isso como se fosse um absoluto, uma propriedade objetiva da arquitetura. [...] O seu sucesso deve-se a duas razões estruturais: em primeiro lugar, tornou a arquitetura acessível ao método científico. Em segundo lugar, satisfaz o desejo de ver os edifícios como sistemas fechados e autônomos [como o corpo humano] contra todas as provas em contrário. Ele permite que as pessoas falem sobre o que é falso como se fosse verdade e não se incomodem com a contradição⁵⁰⁶.

A mesma contradição é identificada pelo historiador nos conjuntos de metáforas oriundas da mecânica, ciência que trata dos fenômenos físicos,

⁵⁰⁶ FORTY, A., *Words and buildings*, p. 94.

curiosamente relacionadas a aspectos imateriais da arquitetura, suas propriedades formais e espaciais. Forty defende que a aplicação bem sucedida de termos como compressão, tensão, torsão, equilíbrio e força, por exemplo, aparecem menos relacionados à tectônica da arquitetura do que aos estados psíquicos que ela provoca na subjetividade do observador, leitor ou ouvinte e advém de uma ambiguidade de referências que esses termos promovem, ao acessarem tanto fenômenos do reino da física quanto da psicologia. É essa ambiguidade o ponto chave para o autor.

Para ele, metáforas bem sucedidas dependem da disparidade e não da semelhança entre as partes. Sua característica é emprestar uma imagem de um esquema de ideias a outro, ser “uma expedição estrangeira entre distintos reinos de pensamento”.⁵⁰⁷ O que a ambiguidade dos termos e a abundância de metáforas científicas podem revelar a respeito da relação entre arquitetura e ciência são mais do que “sintomas de uma tendência à cientificação da prática arquitetônica característica do modernismo”. Para Forty, a eficiência do discurso está em fazer a arquitetura parecer ciência e, paradoxalmente, confirmar o contrário:

Chamar uma obra de arquitetura de “funcional” – o que é uma metáfora – baseia-se em uma suposição inicial de que objetos arquitetônicos não são organismos naturais, nem equações matemáticas, mesmo que isso expresse o desejo de vê-los como uma ou outra dessas coisas. O sucesso da palavra “funcional” depende de um acordo tácito de que a arquitetura é diferente da biologia e da matemática. Ainda, uma vez que as metáforas científicas empregadas na arquitetura são tiradas de diversos campos científicos, tanto das ciências naturais quanto das físicas e da matemática, o efeito que se acumula é sugerir a diferença da arquitetura para a ciência em geral⁵⁰⁸.

Em contraste com as bem sucedidas metáforas científicas, o autor identifica a desarticulação do discurso modernista em relação ao caráter social da arquitetura, aquilo que foi um dos objetivos professados por seus agentes, colaborar para a melhoria das condições de vida da sociedade industrial e mesmo resolve-las. O entendimento da dimensão social da arquitetura foi um dos principais argumentos a articular o movimento moderno e possuía uma dupla perspectiva. De um lado, a

⁵⁰⁷ Ibid., p. 100. Em livre tradução do original: “As the philosopher Nelson Goodman wrote – in what is itself a wonderful metaphor – a metaphor is ‘an expedition abroad’, from one realm of thought to another”.

⁵⁰⁸ Ibid. Em livre tradução do original: “To call a work of architecture ‘functional’ – which is unquestionably a metaphor – relies on an initial assumption that architectural objects are not natural organisms, nor mathematical equations, even though it may express a wish to see them as one or other of those things. The success of the word ‘functional’ relies upon a commonly accepted agreement that architecture is different from both biology and mathematics. And furthermore, since the scientific metaphors employed in architecture are drawn from such a diversity of scientific fields, from natural sciences as well as physical sciences and mathematics, the cumulative effect is to suggest the unlikeness of architecture to science in general”.

visão, proveniente do pensamento do século XIX de que a qualidade social da arquitetura residia na sua produção, nas relações produtivas que envolvem os trabalhadores, impulsionadas e aprimoradas tanto pelas novas técnicas de produção em massa quanto pelo desenvolvimento de um novo design dos edifícios, como argumenta Le Corbusier no capítulo de sugestivo título *Arquitetura ou Revolução* do livro *Por uma arquitetura*, de 1923⁵⁰⁹. De outro, e associada à ênfase nos métodos industriais modernos, assinala-se uma nova concepção da expressão social da arquitetura baseada no uso, formulada no século XX. O ideal dos modernistas europeus afirmava

que a arquitetura poderia dar expressão à dimensão coletiva da existência social e, objetivamente, melhorar as condições da vida social. Em termos teóricos, esse ideal apresentou duas dificuldades significativas. A primeira foi conceituar a arquitetura da ‘sociedade’ que supostamente representaria. A segunda foi encontrar um meio de incorporar a noção de ‘uso’ na estética da arquitetura⁵¹⁰.

Forty aponta as dificuldades e modestos sucessos da empreitada no que diz respeito a termos que representassem esse ideal. Lista as metáforas “sobrecarregadas ou insatisfatórias do léxico arquitetônico modernista,” termos como “funcional”, “orgânico”, “flexibilidade”, “realidade”, “urbanidade”, “vivo” ou “o usuário” e observa que o vocabulário dos modernos, tão rico em termos de “percepção das propriedades físicas da arquitetura como ‘profundidade’, ‘plasticidade’, ‘transparência’, ‘articulação’ ou ‘textura’”, revela sua pobreza em expressar verbalmente as qualidades sociais reivindicadas em seus projetos⁵¹¹.

A dificuldade na verbalização do conteúdo social da arquitetura – em tornar evidente a relação entre dois fenômenos distintos como as práticas sociais e o espaço físico – decorre, segundo o historiador, de dois desafios encontrados pelos arquitetos modernos. O primeiro baseado na ausência de termos relacionados às noções de uso e de finalidade no pensamento estético oitocentista que incluía a arquitetura no universo das artes. Teriam que inventá-los como inventaram novas formas arquitetônicas:

⁵⁰⁹ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, 1998.

⁵¹⁰ FORTY, A., *Words and buildings*, p. 105. Em livre tradução do original: “architecture might give expression to the collectivity of social existence, and, more instrumentally, improve the conditions of social life. In theoretical terms, this ideal presented two significant difficulties. The first, was how conceptualize the ‘society’ architecture was alleged to represent. The second was to find a means of incorporating ‘use’ within aesthetics of architecture”.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 103.

O problema, compreendido pelos adeptos da nova arquitetura ou *Neues Bauen* no início da década de 1920, era como a arquitetura, anteriormente dedicada a expressar a individualidade dos membros da sociedade, poderia representar a sociedade como coletividade e ainda assim permanecer uma arte⁵¹².

O segundo desafio era representar um fenômeno que entre os séculos XIX e XX passava a ser abordado por disciplinas cujos temas, imagens e conceitos abordavam o social por noções fluidas como nexos, relações dialéticas e dinâmicas – nexos econômicos ou relações dialéticas entre indivíduos e grupos, ou estruturas de mitos, por exemplo. Para o autor, essa pouca estabilidade do social, tão de acordo com as representações e formulações artísticas, literárias, econômicas, sociológicas, antropológicas do período, tornava difícil sua tradução em termos espaciais. Não por outra razão, o termo comunidade e a dicotomia público/privado, a que mais facilmente se pode atribuir equivalências espaciais, como contorno e estabilidade, foram as concepções regularmente encontradas nos discursos críticos da arquitetura e, ainda assim, a partir do período do pós-guerra⁵¹³.

A perspectiva de Forty sobre a arquitetura em que a linguagem é elemento constitutivo de um sistema de construção, uso e compreensão do espaço; e sobre sua configuração moderna no século XX, em que o discurso crítico arquitetônico em aliança com a imagem, explicitou, em seus objetos, métodos e figuras retóricas, as contradições e ambiguidades da arquitetura como fazer científico e fazer social ao buscar afirmá-la como abstração e objetividade; assim como a contribuição de De Certeau ao explicitar o caráter ficcional e político dessa racionalidade modernista quando transformada em projeto e intervenção urbanística sob o olhar do *dieu voyeur* a transformar o espaço da cidade transumante – somam-se às outras referências para o exercício a seguir.

O que ambos historiadores trazem, por caminhos próprios, é a exposição e o adensamento da dimensão política presente no discurso e na atuação dos arquitetos e urbanistas. No sentido de uma dimensão crítica e libertadora reivindicada pela arte moderna, como referido por J. Donald, mas, por outro lado, como sua

⁵¹² Ibid., p. 106. Em livre tradução do original: “*The problem, as perceived by adherents of the new architecture or Neues Bauen in the early 1920s, was how architecture, previously dedicated to expressing the individuality of members of society, was now to represent society as a collectivity, and yet remain an art*”.

⁵¹³ Ibid., p. 105. Para Forty, a segunda acepção, o social representado na arquitetura pela dicotomia público/privado, foi estimulada pela publicação de *A condição humana*, de Hannah Arendt, em 1958. Para a filósofa, a falência do “público” na dimensão política e social tinha seu equivalente espacial e o declínio da arquitetura era um sintoma desse processo.

interdição, na cooptação e integração desse agente, na história da arquitetura e do urbanismo modernista, em projetos urbanísticos encomendados pelos Estados Nacionais que levaram arquitetos a ocupar lugar relevante nos círculos de poder e de administração pública. Nesse campo, o artista moderno de inclinações científicas assume o compromisso ilustrado de projetar e edificar – articular e estabilizar – o espaço público em suas diferentes configurações físicas e simbólicas, e que o levam a associar-se à administração pública e mesmo a compor seus quadros. Seja associado ou funcionário, passa a disputar o controle do discurso sobre o espaço urbano com engenheiros, geólogos e outros especialistas autorizados no ofício de mapear, prospectar, projetar, construir e “tagarelar” a abstração unívoca e transparente da Cidade texto. O discurso que se quer crítico faz-se, assim, ambíguo ao incorporar didatismos e uma lógica nada hostil a resultados.

Distintos fóruns de debate e divulgação da arquitetura moderna no Brasil, assim como do ideário modernista, a *Revista Municipal de Engenharia*, órgão oficial da Prefeitura do Distrito Federal, a revista *Módulo*, editada por Oscar Niemeyer, e a revista *Habitat*, cujas capas são vistas nas Figuras 4.8, 4.9 e 4.10, exemplificam diversos arranjos no discurso urbanístico modernista entre exercícios de liberdade crítica e conceitual, ênfases descritivas e alinhamentos ao discurso estatal e aos projetos governamentais, assim como registram os arranjos e disputas entre agentes urbanistas por seu controle.



Figura 4.7 - Capa da Revista de Engenharia do Estado da Guanabara de Janeiro com a planta do Parque do Flamengo. 12/1962. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

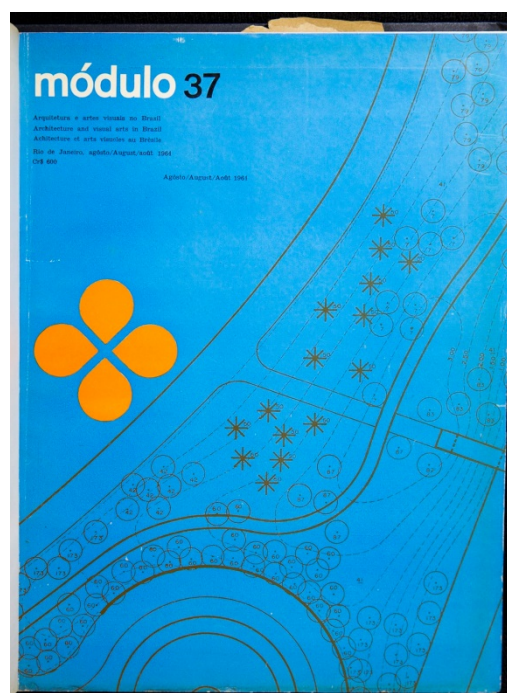


Figura 4.8 - Capa do número 37 da revista Módulo com a planta do Projeto Aterro do Flamengo, tema da edição. 08/1964. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

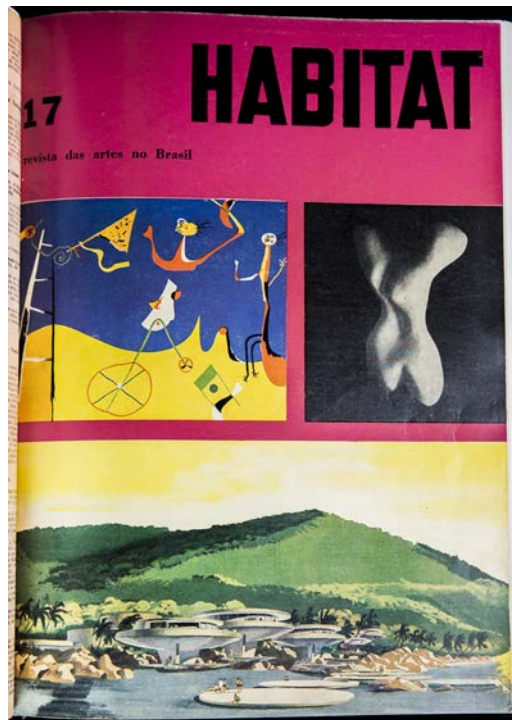


Figura 4.9 - Capa do número 17 da revista Habitat, edição com o Projeto Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 08/1954. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

4.3 Intercâmbios paisagísticos

Entende-se que os conceitos, noções e modelos explicativos nas ciências sociais e históricas não são moldes replicáveis a formatar e submeter diferentes eventos e sim oferecem perspectivas para uma interpretação relacional que considere os aspectos de um contexto como singularidade histórica. Essas proposições prestam-se a ser referências operativas e não determinantes para a compreensão de contexto tão distinto daqueles que as informaram, um evento histórico como a criação de um jardim modernista no Rio de Janeiro nos anos 1960.

Sublinha-se a premissa dessa contextualização, que considera os discursos sobre o Parque inseridos na trajetória da arquitetura moderna no Rio de Janeiro que, entre as décadas de 1930 e 1960, se “apura como uma produção madura e com características reconhecíveis, feita por um número considerável de excelentes arquitetos”⁵¹⁴. Assim, a compreensão dessa produção atenta à questão de fundo que permeia a história da modernidade arquitetônica no Brasil – que essa é, antes de

⁵¹⁴ ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Orgs.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 25.

tudo, um relato sobre intercâmbios culturais –, deve contemplar como parte inerente dessa atividade a sua dimensão discursiva. Esse relato, a história da arquitetura moderna brasileira, nada unívoco, é construído no debate que divide-se entre perspectivas críticas internacionalistas e aquelas que acentuam as contribuições e especificidades da tradição cultural local.

Unificada sob a noção de estilo pela crítica internacional europeia e norte americana entre os anos 1940 e 1960 cujas formulações – *Brazilian Style* ou “o primeiro estilo nacional da arquitetura moderna”⁵¹⁵ – pretendiam dar conta de um movimento formado em intervalo de tempo curto entre as décadas de 1930 e 1960 e cujo principal cliente e força impulsionadora era o Estado brasileiro em sua política nacionalista e desenvolvimentista, a produção arquitetônica moderna no Brasil é um conjunto rico e diversificado de construções, imagens e discursos de agentes, individuais e coletivos, na lida incessante das trocas e diálogos culturais, assim como o é a crítica sobre ela⁵¹⁶.

Sejam consideradas as discontinuidades dentro das continuidades, sejam sublinhados os desvios, deformações ou rupturas em um estilo internacional, as obras realizadas pelos arquitetos brasileiros no período trazem como marca de distinção soluções singulares e criativas expressivas do encontro de linguagens, formas e técnicas construtivas da produção local com aquelas do modernismo europeu – mais especificamente em sua formulação via Le Corbusier⁵¹⁷ – e é por

⁵¹⁵ Segundo o arquiteto e crítico Guilherme Wiznik, o termo *Brazilian Style* referia-se à produção brasileira reconhecida pela crítica internacional após a exposição e o livro catálogo que a destacaram no contexto internacional, *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 - 1942*, promovidos por Philip Goodwin e Kidder Smith em 1943 no MoMA de Nova York. Significava para seus formuladores, segundo Wiznik “uma adaptação local do Estilo Internacional admirada a ponto de parecer miraculosa, inexplicável, e por isso apresentar-se como um saudável desvio da norma funcionalista. Florescendo como uma planta tropical em meio a condições aparentemente hostis, a arquitetura brasileira expressava uma ‘utopia hedonista’, e era vista internacionalmente como “o modelo para um modo de vida inteiramente ‘outro’.” A segunda formulação é do arquiteto e crítico inglês Peter Reyner Banham, em 1962 apud Ibid., p. 25.

⁵¹⁶ Para Wiznik, que sublinha as continuidades nas dinâmicas culturais ao direcionar o foco interpretativo para o ambiente local de recepção e interpretação das novas ideias, o “nexo particularista” que “plasmou a arquitetura brasileira aos olhos do mundo sob a rubrica da identidade nacional” – uma vinculação direta entre a produção moderna e as construções do período colonial – não foi invenção somente da crítica internacional, mas baseia-se na interpretação do arquiteto Lúcio Costa vinculando modernidade e patrimônio histórico, formulada em seus escritos dos anos 1930 influenciados pelos debates no âmbito dos modernismos literários e artísticos do período. Nesse debate em busca de manifestações culturais “autenticamente brasileiras” tradicionalizou-se um passado ‘pré-civilizacional’ como uma maneira de se contrapor ao artificialismo acadêmico burguês [...] transformar a condição do atraso do país em modelo avançado de ação cultural. Ibid., p. 26.

⁵¹⁷ E cujas diretrizes eram formalizadas pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs, em documentos como a Carta de Atenas, assinada pelo arquiteto franco-suíço em 1933.

via das trocas culturais que devem ser reconhecidas. Assim como as concepções do arquiteto suíço a partir desse encontro, uma via de mão dupla. Sua produção após a temporada na América do Sul é registro desse encontro que acarretou mudanças nas formas, nas perspectivas sobre o ambiente e na compreensão do sentido social da arquitetura.

Importa sublinhar que nesse processo de interação cultural, o discurso, falado e escrito, em sua aliança com o desenho tem papel relevante. Não somente porque é nessa aliança que as ideias são construídas e compreendidas, como defende Forty, mas pelas contingências históricas que confirmam sua observação de que “o vocabulário crítico viaja rápido e facilmente, muitas vezes mais rápido do que o conhecimento das obras a se refere”⁵¹⁸.

Esse parece ser o caso da recepção de Le Corbusier nos círculos intelectuais e acadêmicos brasileiros, exemplificado no relato, dentre outros, de Affonso Eduardo Reidy ao destacar como primeiro e impactante contato com as ideias corbusianas a leitura de *Por uma arquitetura*, quando era aluno da Escola de Belas Artes. A reforçar o papel das publicações na divulgação além mar das novas ideias, ressalta-se a prática epistolar como importante *locus* de criação e desenvolvimento de doutrinas e projetos de forma dialógica.

Mas uma prática complementar à escrita deve ser destacada, a atividade de conferências e palestras que levava arquitetos – esses artistas modernos – a manterem uma intensa e necessária agenda de apresentações. Essa foi uma dinâmica importante na produção arquitetônica de Le Corbusier e central em sua relação com os arquitetos brasileiros. Na década de 1920, foi convidado por Paulo Prado, através do poeta Blaise Cendrars, a fazer conferências em São Paulo o que acabou desdobrando-se em uma viagem-turnê de dois meses entre Argentina, Uruguai e Brasil, em 1929, com apresentações em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro.

Das conferências, algumas improvisadas, e das excursões feitas nessas cidades, a pé, de barco, automóvel e avião, resultaram textos e desenhos com propostas urbanísticas que influenciaram a produção brasileira e infletiram os rumos de seu trabalho e da própria arquitetura moderna, assim como algumas

⁵¹⁸ FORTY, A., *Words and buildings*, p. 15. Em livre tradução do original: “critical vocabulary travels fast and easily, often more rapidly than knowledge of the works about which it was spoken”.

reflexões que evidenciam sua percepção da relevância dessa habilidade arquitetônica⁵¹⁹. Já no navio de volta à Europa, anotou:

Inventara uma técnica de conferências. Recompus meu estrado; um bloco de uma dezena de grandes folhas de papel nas quais desenho, com o lápis preto ou em cores; um cordão estendido de uma ponta à outra do palco, atrás de mim, sobre o qual dependuro as folhas, umas depois das outras, à medida que estejam cobertas de desenhos. Assim, o auditório tem sob os olhos o desenvolvimento completo da ideia. Enfim, uma tela para a centena de projeções que materializam os arrazoados precedentes. [...] E improviso, pois o público gosta de sentir que se está criando para ele⁵²⁰.

No mesmo *Prólogo Americano*, registra mais adiante:

Acabei por descobrir uma poderosa consolação para a profissão de conferencista improvisador ambulante; ei-la aqui: vivi, no decorrer das conferências, momentos agudos de lucidez, de cristalização do pensamento. Tem-se diante de si um auditório numeroso e hostil. [...] Novidades e mais novidades precipitam-se sobre ele, sua aparelhagem de recepção está sobrecarregada, é preciso, então, que se lhe exponham sistemas claros, indiscutíveis, espetaculares mesmo. No momento do trabalho quotidiano nada nos obriga a essas cristalizações instantâneas. Diante de um auditório que foi pouco a pouco atraído para as regiões virtuais circunscritas por nosso lápis, é preciso *exprimir, esclarecer, formular*. E é nisso que consiste a cansativa mas fecunda ginástica de conferencista improvisador. Ele vislumbrou vias claras! E não deixa de tirar proveito disso! Ao sair desse ciclo, em que percorrera os caminhos da arquitetura, afeiçoei-me ao projeto de fixar para um leitor desconhecido a trama da ideia⁵²¹.

Assinalar a importância das habilidades do *architectus verborum*, traduzido por Le Corbusier em ginasta conferencista improvisador ambulante ou em demiurgo a portar um lápis mágico com que “circunscreve” olhos e mentes espectadoras, na história da arquitetura brasileira não significa reduzir a arquitetura à sua dimensão discursiva. Significa assinalar uma de suas dimensões, a do discurso, que no Brasil teve papel fundamental na recepção do movimento moderno.

A consciência do poder do discurso na produção arquitetônica por parte de seus agentes parece ter sido um dos elementos que influenciaram a recepção e a trajetória do modernismo arquitetônico no Brasil. Para Cecília Santos, os anseios de modernização econômica e social que dominavam setores da elite brasileira nas primeiras décadas do século XX e que buscavam uma expressão arquitetônica

⁵¹⁹ Os textos e os desenhos das conferências assim como as reflexões e croquis feitos a partir delas já na viagem de volta à Europa foram reunidos por Le Corbusier em *Précisions sur un état présent de architecture et urbanism* e publicados já em 1930. LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, 2004.

⁵²⁰ LE CORBUSIER, *Le Corbusier e o Brasil*, p. 85.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 86. Grifo do autor.

representativa desse ideário não se referiam a um ideal estético definido. A opção pelo modernismo de Le Corbusier era uma entre outras. E as reservas no meio político quanto à estética modernista eram tão presentes quanto as expectativas dos discípulos e colaboradores do arquiteto suíço para que se reconhecessem as iniciativas modernistas no país. Foram as estratégias retóricas do ginasta conferencista nada amador que definiram o curso desse diálogo profícuo. E a atitude eminentemente política do artista moderno, bem representado por sua figura, é expressa como produção discursiva em dois caminhos. Pela característica sublinhada por Forty – de um discurso que se quer científico – e que é observada por Cecília Santos ao afirmar que

Foi a reivindicação de Le Corbusier e dos outros arquitetos do Movimento Internacional quanto ao caráter “racional” e “científico” das suas propostas estéticas [em favor da imagem restritiva de modernidade por ele defendida através dos CIAMs], que as definiu como as únicas opções “acertadas” e “inquestionáveis”⁵²².

Também uma outra via igualmente conectada ao imaginário cultural e às aspirações locais forneceu as condições de possibilidade para o encontro entre as ideias e os ouvintes. Segundo Santos,

se as ideias corbusianas foram tão bem recebidas pelos brasileiros foi porque, antes de serem modernas, elas captaram e reforçaram alguns dos grandes mitos cultuados nessa parte da América desde o seu descobrimento, dando-lhes nova formulação e uma proposta capaz de torná-los realidade. Mitos como a imagem do Brasil como um paraíso tropical e o da busca, nesse paraíso natural, de uma Utopia: a construção de uma sociedade ideal em um mundo inteiramente novo⁵²³.

As ideias divulgadas em suas conferências e registradas em seus escritos enunciavam e articulavam futuro e passado, memória e projeto, um imaginário da ciência e da racionalidade e outro de mitos fundadores como o Paraíso Terrenal. E foram elaboradas em boa parte a partir de sua visita ao Rio de Janeiro e o impacto que a paisagem natural carioca lhe causou e que rendeu muitos croquis e boa parte das reflexões que registrou em sua viagem de volta à Europa. Em “O Espírito Sulamericano”, uma das passagens que registram suas conferências de 1929, escreve

Criar, decretar, realizar. Que o Rio tente esse desafio: fazer frente, pela arquitetura, à paisagem, e não se entrincheirar atrás daquilo que tão cruelmente dizia meu amigo Cendrars: ‘O que quer que eles façam com seu pequeno urbanismo, serão sempre esmagados pela paisagem.’ Creio que por um magnífico desígnio, o homem pode

⁵²² Ibid., p. 109.

⁵²³ Ibid., p. 12.

aqui mais uma vez realizar o que a Grécia fez na Acrópole e o que Roma fez nas sete colinas: impor-se à paisagem pela arquitetura certa. A Arquitetura é capaz, pela aritmética de sua linha justa, de integrar toda a paisagem⁵²⁴.

Essa poética militante bem sucedida acionava imaginários, mitos e símbolos na dialética entre tempos pretéritos e do porvir, entre natureza e história, para enunciar – e anunciar – a construção da cidade moderna com um desafio à paisagem. Trata-se de “Criar, decretar, realizar, [...] impor-se pela Arquitetura certa” que seria “capaz, pela aritmética de sua linha justa, de integrar toda a paisagem”, afirma Le Corbusier para quem o arquiteto urbanista, “autoridade esclarecida” como vanguarda a liderar “uma reforma radical do homem e da sociedade pela transformação estética e espacial”, não deveria “se envolver em debates ou conflitos”⁵²⁵. Segundo o historiador Masao Kamita, na doutrina corbusiana,

o artista permanece fiel à tradição clássica, ‘ser superior’ que se serve da técnica e da ciência para produzir ‘beleza’. Pelo elevado gosto, na condição de representante máximo da cultura humanística, a ele caberia, naturalmente, a responsabilidade de conduzir os destinos da ‘civilização maquinista’. Chegar à ‘proporção perfeita’ tal é o ideal de Le Corbusier, e esta ‘justa-medida’ é um legítimo princípio de ordem que se aplica ao objeto individual, à cidade, ao território e, em última instância, à própria sociedade⁵²⁶.

Para Le Corbusier, como no humanismo clássico, permanece a busca pela solução final para os problemas da sociedade, intervenção justa e inquestionável porque “aritmética”, e o anseio por uma visão totalizadora da cidade por seu demiurgo. Dessa forma, o desafio de “fazer frente, pela arquitetura, à paisagem” pode ser lido, não como um desafio à natureza, por mais que seus atributos tenham sido exaltados em seus escritos e desenhos sobre as cidades sul americanas, mas um desafio aos homens americanos para que reescrevessem sua própria história e destino como uma nova paisagem: uma paisagem moderna. Lançava o enunciado, o paradigma, os emblemas e o desafio que mobilizaria a atuação dos construtores do espaço urbano pelas vias da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo moderno no Rio de Janeiro no século XX.

Outros símbolos entravam nesse cadinho do demiurgo modernista que se pôs a recompor a paisagem carioca. Uma das elaborações surgidas nas conferências e

⁵²⁴ LE CORBUSIER, O espírito Sulamericano. In: _____, Le Corbusier e o Brasil, p. 71.

⁵²⁵ CABRAL, G. F., O utopista e a autopista, p. 58.

⁵²⁶ KAMITA, J. M., Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy, p. 81.

excursões pelo Rio, registradas ainda no navio de volta à França, é um esboço urbanístico para a cidade. No *Corolário Brasileiro*, ao lado do croqui de seu plano, escreve:

A bordo do avião desenhei para o Rio de Janeiro uma imensa auto estrada que ligaria, a meia-altura, os dedos dos promontórios abertos sobre o mar, de modo a unir rapidamente a cidade, pela auto estrada, aos interiores elevados dos planaltos salubres. [...] À distância vi, em espírito, o amplo e magnífico circuito das edificações, com o coroamento horizontal da auto estrada que vai de um morro a outro e que estende a mão, de uma baía a outra. O avião está na iminência de sentir ciúmes, pois semelhantes liberdades pareciam estar reservadas a ele⁵²⁷.

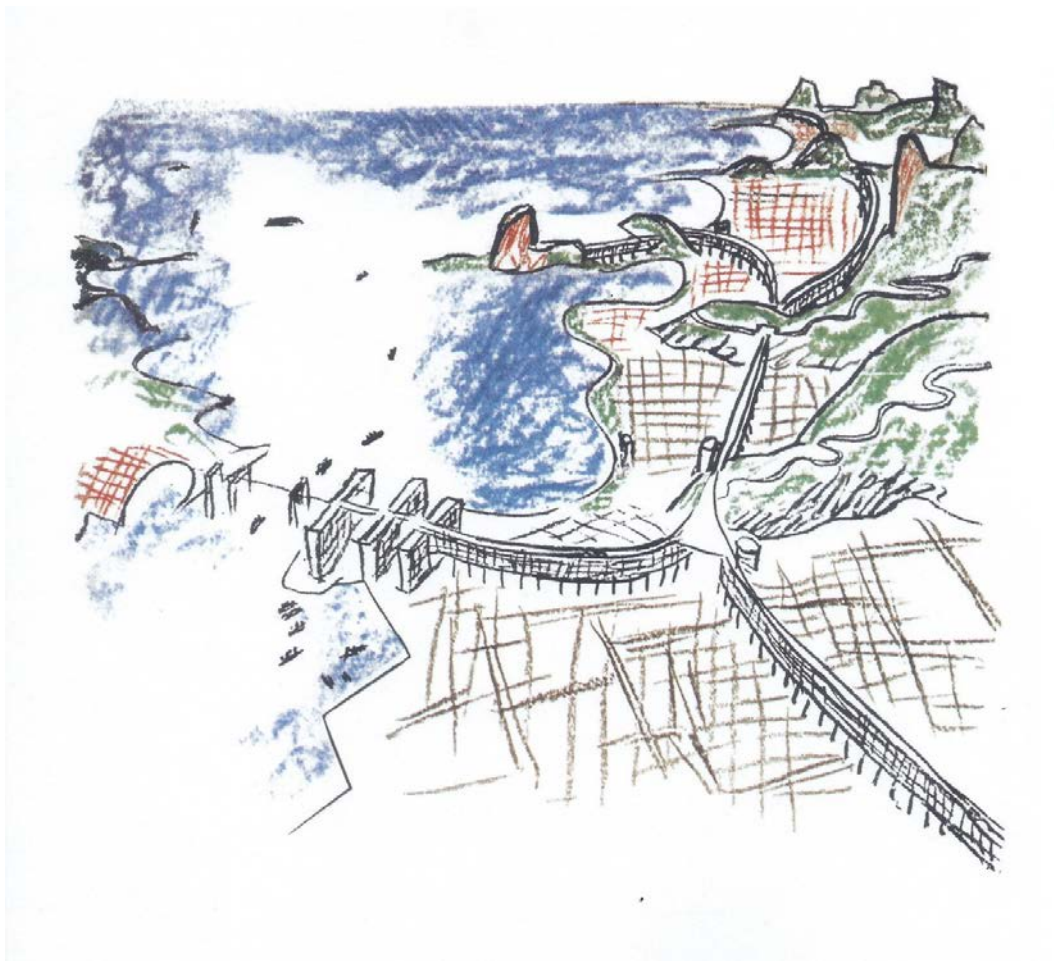


Figura 4.10 - Croqui de plano urbanístico para o Rio de Janeiro. Le Corbusier. 1929. Acervo Fondation Le Corbusier apud LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, p. 237.

O desenho faz lembrar uma estrela do mar, essa, entretanto, de sentido urbanístico oposto à cidade estrela do mar de Bishop. Uma, a monstruosa forma amórfica da cidade desordenada. A outra, “um magnífico desígnio”, a amarração e

⁵²⁷ LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, p. 235-236.

a integração da cidade moderna a desafiar e vencer a história e a paisagem “esmagadora”. Presentes em ambas as criações – o desenho do arquiteto e a imagem da poeta – olhares versados de seus autores na arte da paisagem e capazes de formalizações estilísticas, de explicitar em jogos de estilos suas próprias vistas cariocas, doadores que são de paisagens pelo “gesto de desvelamento inaugural daquilo que por um longo tempo será para nós o ‘real’”⁵²⁸.

O olhar de voo de pássaro a informar o desenho e o texto do arquiteto é igualmente preciso na construção de uma perspectiva paisagística a partir desse encontro de Le Corbusier com o Rio de Janeiro, assim como ocorreu com a poeta norte americana. Ambas representações expressivas da cultura interpretada como rede móvel, contínua e permanente de encontros e narrativas, um processo multidirecional e infinitamente interativo.

Mas o traço de modernidade de Le Corbusier apresenta-se por outros percursos e signos – diferenciando-se do traçado moderno da arte de Bishop que evidenciava em suas paisagens desintegradas as falhas, encobrimentos e a fragmentação de suas partes, paisagens movediças que espelham o movimento do sujeito ele próprio elemento da paisagem. Na aliança entre desenho e linguagem no *Corolário Brasileiro* esse sujeito em trânsito não é elemento da composição, é o olho que tudo vê e tudo sabe. Está planando em um avião, “à distância” a “ver em espírito” a ligação dos pontos que integram um “amplo e magnífico circuito das edificações”, o *dieu voyeur* assinalado por De Certeau a construir como abstração, limpa de falhas, excessos e sujeiras, um discurso ficcional racionalista e um modo moderno – de uma perspectiva aérea, pioneira nos anos 1920 – de olhar a paisagem carioca.

Um modo de olhar que se explicita na produção arquitetônica e urbanística local após suas conferências, como no enunciado categórico que inicia o memorial descritivo do projeto *Edifício Central do Aeroporto Santos Dumont* de autoria dos irmãos Marcelo e Milton Roberto e publicado na *Revista Municipal de Engenharia*, em 1938: “O aeroporto está explicando o Brasil”⁵²⁹.

⁵²⁸ CAUQUELIN, A., A invenção da Paisagem, p. 189.

⁵²⁹ ROBERTO, M.; ROBERTO, M., Projeto do Edifício Central do Aeroporto Santos Dumont, p. 415.

O mesmo “estado de consciência moderna em nome da qual é necessário arrancar as cidades de sua infelicidade”⁵³⁰ está presente no *Anteprojeto para a futura capital do Brasil no Planalto Central*, de autoria de Carmen Portinho, um dos numerosos olhares atentos a acompanhar as conferências de Le Corbusier na Escola Nacional de Música em 1929⁵³¹. Aluna da primeira turma do primeiro curso autônomo de Urbanismo no Brasil, oferecido pelo Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, Carmem Portinho registra neste trabalho as “novidades e mais novidades” que precipitaram-se sobre ela não somente a partir das conferências mas também dos textos que difundiam sua doutrina e que foram publicados a partir dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, como a Carta de Atenas, de 1933⁵³². Na conclusão do anteprojeto, que fez de Portinho a primeira mulher a receber o título de urbanista no país, afirma sugestivamente:

Na execução do projeto da futura capital do Brasil procuramos obedecer aos princípios fundamentais do urbanismo moderno. Se erramos, o avião estará aí para assinalar os nossos erros. Ele nos mostrará a cidade com seus defeitos; antes dele podíamos sentir apenas esses defeitos, mas não vê-los⁵³³.

Para além do avião como metáfora chave do olhar urbanístico, a leitura feita por Portinho em sua tese, dos princípios corbusianos para a criação da “cidade dos tempos modernos” como uma pedagogia da funcionalidade e da produtividade da vida urbana gera outra possibilidade de relação entre as versões paisagísticas desses dois artistas modernos. Trata-se de identificar duas diferentes interpretações do valor da velocidade como sinônimo do moderno. Valor absorvido em suas reflexões, e que ocupa a imaginação de tantos artistas e intelectuais nas primeiras décadas do século XX que se debruçaram sobre esse tema⁵³⁴. Como na pena aflita do cronista carioca João do Rio, em *A pressa de acabar*, escrito em 1909, e que o leva a descrever a “dolorosa moléstia” que a todo o mundo ataca nesses novos tempos:

⁵³⁰ LE CORBUSIER, Catálogo da exposição Le Corbusier – Rio de Janeiro, 1929-1936 apud NOBRE, A. L., Carmen Portinho, p. 33.

⁵³¹ Ibid., p. 27.

⁵³² Os CIAMs, organizados a partir de 1928, tinham em Le Corbusier seu principal mentor e consolidavam e divulgavam suas concepções urbanísticas. Para Nobre, essa doutrina arquitetônico-urbanística fez-se presente integralmente pela primeira vez no país no anteprojeto de Carmen Portinho: “organização da área residencial em ‘unidades de habitação’; separação das funções urbanas; ênfase no equacionamento do sistema viário; e a afirmação de um sentido pedagógico atribuído ao espaço urbano na construção de uma nova sociedade”. Ibid. p. 30.

⁵³³ Ibid., p. 33.

⁵³⁴ O historiador e linguista Jeffrey T. Schnapp compila uma antologia de autores e textos sobre a temática da velocidade em SCHNAPP, J. T., *Speed Limits*, p. 194-308.

Quem hoje não tem pressa de acabar? É possível que se perca tempo – oh! coisa dolorosa! – mas com a noção de que o estamos perdendo. Perde-se tempo como se perde a vida – porque não há remédio, porque a fatalidade o exige. Mas com que raiva! Vede o homem da bolsa. Esse homem podia andar devagar. Entretanto anda a correr, suando, a consultar o relógio, querendo fazer em quatro horas o que em outro tempo se fazia em quatro meses. Vede o jornalista. Dispara por essas ruas aflito, trepidante, à cata de uma porção de fatos que em síntese, desde o assassinato à complicação política, são devidos exclusivamente à pressa de acabar. Vede o espectador teatral. Logo que o último ato chega ao meio, ei-lo nervoso, danado por sair. Para quê? Para tomar chocolate depressa. E por que depressa? Para tomar o bonde onde o vemos febril ao primeiro estorvo. Por quê? Porque tem pressa de ir dormir, para acordar cedo, acabar depressa de dormir e continuar com pressa as breves funções da vida breve! “Dar tempo ao tempo” é uma frase feita cujo sentido a sociedade perdeu integralmente. Já nada se faz com tempo. Agora faz-se tudo por falta de tempo. Todas as descobertas de há 20 anos a esta parte tendem a apressar os atos da vida. O automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encurtando a distância e guardando as vozes para não se perder tempo, são bem os símbolos da época⁵³⁵.

No mesmo ano, não como uma doença diagnosticada pelo cronista amante das ruas mas como uma magnífica novidade, a velocidade tematizava o conciso manifesto do poeta futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti que aclamava o que, a seu ver, era seu maior símbolo, o automóvel:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida cuja capota é adornada com grandes canos, como serpentes de respirações explosivas de um carro bravejante que parece correr na metralha é mais bonito do que a Vitória de Samotrácia⁵³⁶.

Foi a partir de tais êxtases e percepções subjetivas do ambiente metropolitano que a palavra velocidade, que “origina-se não de um conceito de medição, mas sim de sucesso e prosperidade”, evoluiu de modo a associar “o movimento acelerado ao progresso, à eficiência, à produtividade e ao uso otimizado do tempo disponível”⁵³⁷. No século da motorização, à técnica moderna associa-se o avanço no caminho do progresso. Essa crença fundamentou doutrinas urbanísticas em que a velocidade passou a ser representada pelo movimento fluido e sem atrito de pessoas e veículos, como em Le Corbusier em que se verifica, como em sua teórica *Ville Radieuse*, os postulados que inspiram Portinho em sua tese.

Em seu projeto, resumia esses princípios urbanísticos que podem ser entendidos como elementos de um método paisagístico modernista: a habitação como centro das preocupações do urbanismo; o céu, as árvores, o aço e o cimento

⁵³⁵ RIO, João do. A pressa de acabar. In: _____, Cinematógrafo: crônicas cariocas, p. 266-271.

⁵³⁶ MARINETTI, F. T., Manifesto futurista, p. 1.

⁵³⁷ SCHNAPP, J. T., Speed Limits, p. 21.

como seus materiais; a restituição de cem por cento do solo ao pedestre que nunca deveria encontrar o automóvel; a velocidade do automóvel multiplicada por vinte a conduzir um novo emprego do solo e à morte da rua; a cidade contemporânea como uma cidade verde em que o esporte deve estar situado ao pé das casas; uma superdensidade para que as distâncias sejam três vezes mais curtas e a cidade três vezes menor solucionando o problema dos transportes⁵³⁸.

Conclui a respeito da cidade moderna que “sua realização efetuando-se na época do motor, depois do aparecimento de veículos de grande velocidade, [...] deverá satisfazer as exigências e hábitos do homem desse século.” Ou seja, considerar os veículos de grande velocidade da civilização da máquina⁵³⁹.

Mas essa associação poderosa que regeu doutrinas, reformas urbanas, comportamentos, paisagens e imaginários no século XX não era a única possibilidade de interpretar a velocidade. Artistas e escritores modernos como Bishop ou como João do Rio, apropriaram-se, consciente ou inconscientemente, desse valor de forma a abordar a questão sob outro ângulo – não em que velocidade viver, mas sim que modelos e associações poderiam “quebrar a tirania da produtividade”⁵⁴⁰.

O escritor e crítico Ítalo Calvino sublinha essa outra dimensão da apropriação da velocidade no elogio que faz ao conto como “um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o”⁵⁴¹. Afirma a “incomensurabilidade do tempo narrativo”⁵⁴² com relação ao tempo social e seu valor “no século da motorização que impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem”⁵⁴³:

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo podemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontra-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios⁵⁴⁴.

⁵³⁸ NOBRE, A. L., Carmen Portinho, p. 30.

⁵³⁹ Ibid., p. 31.

⁵⁴⁰ SCHNAPP, J. T., Speed Limits, p. 22.

⁵⁴¹ CALVINO, I., Seis propostas para o próximo milênio, p. 50.

⁵⁴² Ibid., p. 53.

⁵⁴³ Ibid., p. 60.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 61.

O autor assim fornece a chave dessa outra maneira de ser moderno:

Numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.

Sobre o estilo dos contos populares de que tanto admira o “ritmo”, sugere que

seu segredo está na economia narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam puntiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigue-zagues que corresponde a um movimento ininterrupto⁵⁴⁵.

Na diferenciação que faz entre velocidade física e velocidade mental, e que orienta suas reflexões sobre o sentido de rapidez na vida e na literatura, Calvino cita uma passagem sobre a escrita poética como exemplo em que a velocidade é um elemento de estilo:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraça-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação de ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases⁵⁴⁶.

Pensa-se, assim, na arte paisagística de Bishop. Suas vistas são paisagens sob os sortilégios da narrativa poética que agindo sobre o passar do tempo, contraindo-o, também opera o espaço, sem compromissos com sua ordenação, explicação, eficiência e com produtividade no tráfego de bens e indivíduos. Seu estilo, economia, concisão, rapidez, seus ritmos, seu zigue-zaguear libera o narrador para digressões, para as simultaneidades de ideias e sensações. Um método que é moderno pela palavra disruptiva de um olhar sem pressa que investiga e desafia enquadramentos e perspectivas incorporados em retratos consagrados da cidade, imagens pictóricas e literárias doadas por gerações como formas a reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 50.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 58. A passagem é do poeta italiano Giacomo Leopardi, em seu livro *Zibaldone di Pensieri*.

Suas paisagens tematizam não a cidade como um amplo e magnífico circuito mas sim o olhar que habita essa cidade dos tempos modernos e antigos mitos. Se é um método igualmente dedicado às amplas vistas, como o são os planos de abstrações e assinaturas urbanísticas autorais sobre a teia urbana miúda e ilegível, esse plano arrasta e incita ao visível pela sucessão de superfícies capturadas pelo olhar em *travelling*, câmera móvel e hiper-precisa de um sujeito em movimento. Como os objetos e imagens fora de escala refletidos em superfícies fragmentadas que refluem e fogem do campo de visão do sujeito nos poemas de Bishop, o espaço-tempo da metrópole é contingência que escapa, frustra e afirma-se como problema para aspirações a enquadramentos e perspectivas fixas e totalizantes. Essa experiência urbana, como defende Donald ao remeter à poesia de Baudelaire, se dá por esse sujeito tornar-se parte do espetáculo, um elemento constitutivo da paisagem e que ao observa-la “é observado por um segundo eu sensível ao eterno que transcende a contingência”. Defende o autor que

Na estética modernista, apesar de sua variabilidade nacional e política, a cidade tende a ser usada para definir essa maneira de ver, em vez de retratar um lugar. Ou melhor, o lugar vem a ser entendido como um modo de experimentar o espaço urbano na consciência humana⁵⁴⁷.

Essa expressão modernista, tal como expressa Bishop, anuncia o novo, o estranho, a sujeira e o conflito, o que seriam falhas apagadas da paisagem segundo uma tradição do olhar totalizador a compor um lugar que já é memória. Explicita as falhas sem compromisso de reforma-las, rearruma-las como uma nova paisagem sem falhas, como sonha o urbanista. Incorpora e rearticula no plano espacial, o diferente, o contraditório e o paradoxal da experiência cotidiana da metrópole, uma nova composição paisagística como mosaico.

Le Corbusier e Elizabeth Bishop, por diferentes motivações, técnicas, estilos, e métodos artísticos, exercitam seus jogos paisagísticos e assim explicitam a paisagem como artifício e forma cultural. Enquanto a poeta desestabiliza paisagens e desarticula aspirações panorâmicas, o arquiteto as atualiza e reformula. Mas ambos contribuem para deslocar modelos empreendidos e estabelecidos pelas artes pictóricas e literárias românticas, relacionadas a um momento fundador da nacionalidade, professadas como expressão de motivos e temas fiadores de uma almejada identidade cultural. Esse ideal de apropriação da natureza tropical como

⁵⁴⁷ DONALD, J., *Imagining the modern city*, p. 3.

síntese cultural permaneceu nos jogos paisagísticos dos urbanistas do Parque moderno, agentes que assumiram o desafio de tramar diálogos entre imaginários, emblemas e mitos, entre o passado e o porvir, entre memórias e projetos.

4.4

Um jardim interior

No exercício relacional entre jogos paisagísticos modernistas, a forma jardim, como a forma paisagem, tomou parte do imaginário e do discurso modernista e como esse, assumiu contornos e significados locais. Examinado em sua singularidade, no contexto carioca de meados do século XX, nos dois próximos capítulos, o jardim urbano como forma cultural carrega significados referidos ao contexto da metrópole industrial e configurações que devem ser citadas.

Em um olhar *a posteriori*, parece óbvia a apropriação, por poetas e paisagistas modernistas em terras cariocas, de motivos do jardim. Em especial, de motivos do jardim tropical. De fato, como visto nos capítulos anteriores, “os sonhos de jardim” provêm, eles próprios, de formas simbólicas estabelecidas. São eles “educados” e imaginados com “o auxílio de formas e de cores tomadas de empréstimo a nosso arsenal cultural”⁵⁴⁸. São essas ideias migratórias e mitos dinâmicos⁵⁴⁹, motivos religiosos, mitológicos e históricos do jardim paraíso terrenal nos trópicos, signo de abundância magnânima e exuberância, ambiente de êxtase e contemplação, da simultaneidade de flores, dádivas e estações. E não sem contradições essa natureza exuberante é transformada em lugar ameno, de fruição em que se experimenta o ócio, abrigo desejado diante dos perigos, da natureza e da sociedade, esse um outro motivo do jardim, ser lugar de abrigo e que precisa garantir uma dupla disjunção, ser um “fora-dentro”⁵⁵⁰.

Reconhece-se como imagem instantânea e familiar em nosso imaginário o jardim tropical modernista criação *sui generis* atribuída a Burle Marx, um artista que conjugou gestuais e aspirações dos viajantes naturalistas e das vanguardas da arte moderna. E que apropriou-se de referências, materiais e suportes para exercer

⁵⁴⁸ Ibid., p. 24-25.

⁵⁴⁹ HOLANDA, S. B., Visões do paraíso, p. XVIII.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 63.

seu talento em interpretar e transformar motivos e visões do paraíso estabelecidos no imaginário do Novo Mundo e por um novo método compositivo, sua assinatura artística, fertilizar suas raízes edênicas e cultivar uma tropicalidade moderna como símbolo de uma desejada brasilidade⁵⁵¹.

É justamente esse processo de criação de uma tropicalidade moderna em forma de jardim e sua tomada como símbolo cultural – processo que é sempre coletivo – de que se trata o relato do Parque, parte constitutiva dessa invenção cultural. Uma invenção que, mesmo tão bem sucedida, não deve ser naturalizada, tomada como algo inquestionável e um dado de onde se parte, mas sim como construção histórica cuja narrativa pede contextualização e problematização, caso se atente para os perigos dos jogos de espelhamento que os símbolos ativam e de leituras que interpretam os processos históricos pelo seu fim.

Isso demanda a análise, semelhante à que permitiu contextualizar a arte paisagística de Bishop, das condições históricas de criação desse Parque urbano. E compreender seus motivos e métodos significa inseri-lo em sua específica problemática, na então recém inventada tradição do jardim tropical modernista brasileiro, cujas formulações serão analisadas nos dois próximos capítulos. Na perspectiva das trocas culturais, pode ser considerada uma resposta local e singular para aquilo que tornou-se um questão na cidade industrial, o jardim, forma histórica que recebeu diferentes interpretações no tempo da metrópole.

As configurações históricas e culturais da forma jardim na contemporaneidade acompanharam as reflexões sobre a metrópole desde sua origem como objeto de atenção no século XIX. Fosse a cidade industrial objeto de atração para os que a tomaram positivamente como espaço símbolo da ciência e da técnica como vias expressas para o progresso da civilização, ou fosse esta objeto de crítica, para os herdeiros do romantismo do século XIX que vociferaram contra o processo de desenvolvimento urbano ocidental capitalista e, a partir da década de 1960, contra o modelo urbanístico modernista que pretendeu planejá-lo e orientá-lo. Para alguns críticos, como Assunto, seriam ambos – a sociedade cativa do tempo e do espaço da máquina de produção, do consumo e do utilitarismo e seu modelo

⁵⁵¹ A problemática da brasilidade como questão filosófica e articuladora das correntes modernistas brasileiras é discutida pelo filósofo Eduardo Jardim em sua tese *A brasilidade modernista*, publicada em livro em 1978. Cf. JARDIM, E., *A brasilidade modernista - sua dimensão filosófica*, 2016.

urbanístico funcionalista – as causas dos fracassos do desenvolvimento urbano e social no pós-guerra e da destruição e desaparecimento dos jardins como lugar do ócio e da experiência estética de um indivíduo cuja integridade física, espiritual e moral estaria condenada pelo ambiente metropolitano.

O jardim assim entendido como lugar físico e simbólico da plenitude e do ócio, ganha relevo nos contextos de metropolização na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX e suas configurações históricas quando não abandonadas foram destruídas para a ocupação do espaço voltada para os critérios de maximização, eficiência, produtividade e rentabilidade do solo urbano. Momento em que as novas relações econômicas e as condições de vida esgarçam o tecido social e o tecido espacial; em que um inédito processo de urbanização se apresenta; em que a cidade é racionalizada e metaforizada como sistema e organismo nos diagnósticos de seus novos reformadores e planejadores a imaginarem e aplicarem soluções e utopias urbanísticas como chaves científicas para reformularem a cidade, instaurarem poderes e conduzirem debates, programas e políticas públicas. Momento também em que, nas palavras de De Certeau,

a organização funcionalista da cidade, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade⁵⁵².

Privados e públicos, os jardins são recriados como espaços funcionais a tomar parte da metrópole moderna figurada como corpo e máquina poderosos mas cujas doenças ou defeitos, problemas sociais de crescimento exponencial expostos como chagas sociais, seriam ameaças ao futuro da civilização. Referidos como pulmões verdes, jardins e parques com frequência ganharam novas funções, profiláticas e curativas, e maior produtividade agregando ao rol de suas práticas pedagógicas de lazer e convívio, do encontro para ver e ser visto, atividades esportivas e recreativas promotoras da restauração física, psíquica e moral da sociedade a compensar as condições degradantes e insalubres da cidade industrial que a cada um e a todos ameaçava, burgueses e trabalhadores.

⁵⁵² DE CERTEAU, M., A invenção do cotidiano, p. 173.

Representações e metáforas discursivas de que são registros do século XIX, entre outros, os exemplares *Central Park* de Nova York, de Frederick Olmsted⁵⁵³ ou o *Bois de Boulogne* de Alaphand, um dos “*bois périphériques*”⁵⁵⁴ parisienses construídos sob Haussmann. E, no século XX, sob formas modernistas utópicas, como a *Garden City*, solução de equilíbrio neutralizador de vantagens e desvantagens dos dois “ímãs” dos indivíduos, a cidade e o campo, de Ebenezer Howard⁵⁵⁵.

Também os terraços-jardins dos racionalistas como Le Corbusier, que sobressaíam na imaginação modernista como símbolos de sol, ar e vegetação no discurso sobre a arquitetura ser um mecanismo de aprimoramento da saúde e do corpo e, ao mesmo tempo, “um símbolo da modernidade do século XX, ao demonstrar uma nova ideologia espacial assim como avanços tecnológicos em concreto armado”⁵⁵⁶. Ou, ainda, a *ville verte* do arquiteto franco-suíço, uma de suas ideias urbanísticas poéticas e revolucionárias presentes nos projetos e escritos de princípio dos anos 1920 e que ganha escala, sentido e textura histórica como doutrina e como projeto urbanístico após sua viagem de 1929 à América do Sul, a *Ville Radieuse*⁵⁵⁷.

Associado às questões e desafios dessa cidade maquinaria, o jardim é forma multifacética que pode mesmo ser totalmente internalizada como metáfora, estendida à escala da experiência individual subjetiva, se tomada a reflexão de Simmel sobre a modernidade como um estado mental. Defensor como Le Corbusier da força poiética da metrópole como experiência e forma de pensamento e da importância de sua apreensão conceitual para avanços civilizatórios transformadores, Simmel, da mesma forma que o arquiteto, analisa a grande cidade por suas promessas e contradições e a reformula na escala humana, não do funcionalismo corbusiano mas da moderna sociologia. Como a paisagem, para Simmel a cidade deixa de ser um dado objetivo inquestionável para estar diretamente relacionada à experiência do sujeito individual e coletivo, e ser

⁵⁵³ Ver, entre outros, OLMSTED, F. L., *Civilizing American Cities*, 1997; KASSON, J. F., *Amusing the Million*, p. 11-28; ou CHADWICK, G. F., *The park and the town*, 1996.

⁵⁵⁴ JARRASSÉ, D., *Grammaire des jardins parisiens*, p. 94.

⁵⁵⁵ HOWARD, E., *Garden Cities of To-Morrow*, p. 9-19.

⁵⁵⁶ IMBERT, Dorothée. *Parterres no ar*. In: CAVALCANTI, L.; EL DAHDAH, F. (Orgs.), Roberto Burle Marx, a permanência do instável, p. 200.

⁵⁵⁷ Ver LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, 2004; ou LE CORBUSIER, *Le Corbusier e o Brasil*, 1987.

compreendida nas “principais configurações em que histórica e culturalmente encarnou”⁵⁵⁸.

Esta é um ambiente real-imaginário a oferecer uma desconfortável e solitária liberdade ao homem contemporâneo cuja atitude mental expressa ao mesmo tempo o embotamento emocional em reação à agitação da vida urbana e a potência vital de um sujeito em luta, interna e externa, entre distintas concepções de individualismo que lhe fornecem valor social. Para ele a cidade é problema, desafio, oportunidade e estímulo, “a arena para esse conflito e para as tentativas de sua reconciliação”⁵⁵⁹. Nesse sentido, para esse sujeito o lugar de liberdade e mediação é o de sua capacidade crítica e de sua subjetividade. Pode-se pensar, então, que desaparecidos os jardins públicos pela voracidade espacial e temporal das relações econômicas capitalistas, ele permanece enquanto um jardim interior, pequeno lugar na imaginação, solo fértil para semear e cultivar a liberdade e o sonho.

No contexto metropolitano do século XX, portanto, se o jardim se manteve sem esforços e mesmo floresceu nos territórios da subjetividade, da arte e da imaginação, suas configurações físicas em geral desenvolveram-se como ambientes privados das poucas residências de elite, dentro ou fora das grandes cidades, como o jardim de Samambaia, por exemplo. Como espaço público na metrópole, o jardim passou a ser o objeto de pressão, negociação e luta, passou a ser um problema em que se expressam os conflitos econômicos, políticos e sociais. A forma jardim, em suas configurações metropolitanas, traz as marcas de sua poética assim como aquelas da negociação e do conflito, suas marcas políticas e sociais.

Ao compreender o Parque como uma resposta do modernismo arquitetônico carioca à questão da metropolização, interessa assinalar suas marcas de expressão, os traços poéticos assim como as cicatrizes dos conflitos que forjaram a sua arquitetura. Como norte, assinala-se a observação precisa do arquiteto Daniel Libeskind selecionada como epígrafe desse capítulo:

⁵⁵⁸ SERRÃO, A. V., *Filosofia da Paisagem*, p. 16.

⁵⁵⁹ SIMMEL, G., *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, p. 338. Simmel refere-se ao conflito entre concepções de individualismo, formuladas pelo idealismo liberal setecentista como princípio de igualdade que define a todos indistintamente, e pelo romantismo oitocentista como unicidade qualitativa que caracteriza cada indivíduo como insubstituível, e que encontra na metrópole, textura da nossa experiência e tecido da nossa liberdade, o ambiente para seu pleno desenvolvimento e expressão. Em livre tradução do original: “*a place for the conflict and for the attempts at unification of both of these*”.

Um arquiteto que trabalha em uma sociedade aberta tem a responsabilidade de lutar com as interpretações conflitantes da história expressas na cidade. Produzir arquitetura significativa não é parodiar a história, mas articulá-la; não apagar a história, mas lidar com ela.

Herdeiro dos modernos em seu humanismo que reclama à arquitetura o compromisso de transformação e justiça social, um *ethos* civilizatório conferido como valor coletivo a ser reafirmado a cada novo tempo histórico, Libeskind afirma a responsabilidade social e política do arquiteto, agente em “uma sociedade aberta”, de “lutar com as interpretações conflitantes da história expressas na cidade” e não parodia-la ou apaga-la, mas lidar com ela e “articulá-la”. Traduz em palavras o desafio que realiza em suas obras arquitetônicas, em especial, em seus museus, projetos cuja natureza convida à reflexão sobre os processos históricos. Sobre o Museu Judaico de Berlim, em que buscou tematizar espacialmente a natureza problemática da história judaica na Alemanha do pós-guerra, afirma: “O museu intenciona-se não ser fácil de organizar, porque a história não é assim”⁵⁶⁰.

Libeskind assume a história – e a memória – como problema, como questão a articular presente, passado e futuro. Um arquiteto atento às “lições da filosofia da história do século XX e empenhado em aplica-las em seu trabalho”, suas obras e textos expressam a compreensão de que “a história não é uma categoria determinada e fixa, mas existe pela virtude de ser feita e refeita no presente”⁵⁶¹.

Dos edifícios e das palavras de Libeskind formula-se a questão que nos leva ao exercício de contextualização histórica: a considerar-se significativa a arquitetura desse jardim modernista carioca – mediação de uma cidade imaginada: para seus agentes, construção da utopia; para nós, suas ruínas – e afirma-lo como obra que articula e lida com a história, de que maneira se dá essa articulação? Como se expressam no projeto as lutas de seus agentes com as “interpretações conflitantes da história expressas na cidade”?

Considerando-se a função da linguagem e sua aliança com a imagem na produção arquitetônica e na construção da cidade moderna, e considerando-se que essa função reside não em definir significados mas em construir sentido na

⁵⁶⁰ Apud FORTY, A., Words and buildings, p. 205. Em livre tradução do original: “‘The museum’, he said in a lecture at the Architectural Association in London in 1997, ‘is intended to be not easy to organize, because history is not like that’”.

⁵⁶¹ Ibid. Em livre tradução do original: “One of the few architects to have learnt the lessons of the twentieth-century philosophy of history, Libeskind is well aware that history is not a given, fixed category, but exists only by the virtue of being made, and remade in the present”.

diferença e produzir ambiguidades, responder a questão é interpretar, na trajetória do projeto do Parque do Flamengo, os discursos de seus autores e identificar em seu método paisagístico os jogos de linguagem com que esses sujeitos buscaram relacionar e conciliar os conflitos da vida social e as transformações da experiência urbana em seu tempo, na construção de um imaginado Rio moderno. Na perspectiva histórica, rastrear nas ênfases e certezas de perspectivas e soluções totalizantes o seu reverso, o conflituoso e o silenciado. Tensionamentos do presente registrados nas ambiguidades e contradições do discurso. História e cidade, feitas e refeitas no presente como questão.



Figura 4.11 - Le Corbusier em seu ateliê em Paris. Entre desenhos, maquetes e escritos, o conferencista improvisador criava sua obra. 1946. Fotografia Nina Leen apud TÉLÉRAMA HORS-SÉRIE, Le Corbusier - Le Bâtitseur Du Xxe Siècle, n. 195, Paris, abr. 2015, p. 46.

5

Um *Parkway* à beira-mar

*A linha reta tornou-se sinuosa; a ideia está provida de incidentes*⁵⁶².

5.1

Variações sobre o jardim

Em 1962, a *Revista de Engenharia do Estado da Guanabara*, veículo oficial de divulgação da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Guanabara publicou o artigo *Urbanização do Aterrado Glória-Flamengo*. Um desenho esquemático do plano de urbanização da nova área na orla da baía acompanhava o texto assinado por Maria Carlota de Macedo Soares, “Presidente do Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterrado”⁵⁶³.

⁵⁶² LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, p.143.

⁵⁶³ O Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterrado havia sido criado no ano anterior por Carlos Lacerda, recém empossado como governador do Estado da Guanabara, por sugestão de Lota. *Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterrado* é o título registrado nos artigos publicados em revistas especializadas como esse citado, ou em “Urbanização do Parque do Flamengo”, *Revista Módulo*, nº 37, ago. 1964, p. 32-33, ou ainda MEDEIROS, E. B. Um milhão de metros quadrados para a recreação pública. Rio de Janeiro, *Revista Arquitetura*, nº 29, nov. 1964, p. 13-16. E usado no material timbrado de comunicação e de divulgação do Grupo de Trabalho, material arquivado na Coleção Carlos Lacerda da Biblioteca Central da UnB e no Arquivo Técnico Administrativo da Biblioteca Noronha Santos/IPHAN, entre outros acervos. Na grande imprensa era divulgado em sua versão abreviada “Grupo de Trabalho”. Em sua maioria, as matérias e notas referem-se ao “Grupo de Trabalho” ou “G.T.” à medida que suas atividades se tornam tema de reportagens mais frequentes entre 1963 e 1965. As abreviações Grupo de Trabalho e G.T. serão a partir de agora utilizadas nessa tese. Com o andamento dos trabalhos, poucas vezes o título oficial foi usado pela imprensa, como ocorre em JORNAL DO BRASIL, Aterro já está se vestindo para o 4º Centenário do Rio, 17 nov. 1963, 1º caderno, p. 21.

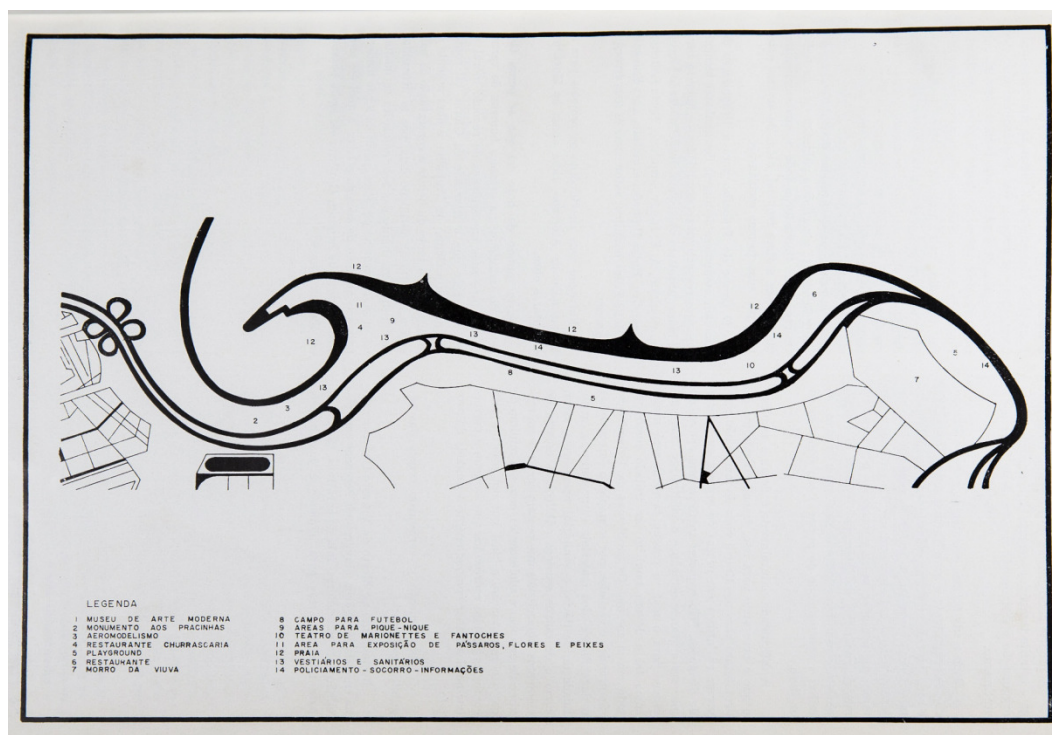


Figura 5.1 - Esquema do Plano de Urbanização do Aterrado Glória-Flamengo. 1962 apud Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, v. XXIX, n. 1/4, jan./dez. 1962, p. 7. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

A seguir da epígrafe em inglês – “*A city should be built to the convenience and satisfaction of those that live in it, and to the great surprise of strangers*”⁵⁶⁴ – a autora apresenta sua crítica a um modelo urbanístico adotado em grandes cidades em que enquadrava o caso específico do Rio de Janeiro:

O maior inimigo da beleza e do conforto de uma grande cidade é o automóvel. As pistas cada vez mais largas, os estacionamento cada vez maiores vão destruindo rapidamente os edifícios antigos, as travessas estreitas, os jardins, os becos, as tortuosas ruas que desembocam inesperadamente em pequenas praças e que dão à cidade aquele elemento de surpresa e de originalidade que a distingue das outras. Assim a cidade vai perdendo o seu caráter e a sua personalidade para se parecer cada vez mais com os subúrbios de Los Angeles. E quanto mais se abrirem pistas e mais se fizerem estacionamento, mais carros usarão essas pistas. O conjunto do pedestre [sic] cada dia interessa menos os que planejam as tais pistas e que só veem do problema do trânsito o seu aspecto mais simples. O problema do transporte na sua totalidade é claro um dos maiores do nosso tempo. Contudo até hoje em nenhum país do mundo foi ele tratado com a importância que merece e os erros os mais evidentes continuam a ser cometidos nas pequenas e grandes cidades. O Rio de Janeiro, cidade tão bonita quanto “difícil” em todos os sentidos e sobretudo em relação ao trânsito, vai melhorar com a abertura de nossos túneis que irão diminuir as distâncias, diluir o tráfego e sobretudo salvar a orla do mar. Na teoria de se fazer o mais fácil não importando o que isso represente de falha de lógica e realismo foram se traçando pistas rápidas, cortando literalmente ao carioca o acesso ao mar, glória e

⁵⁶⁴ Atribuída a “San Savino, século XVI”. Em livre tradução: “Uma cidade deve ser construída para a conveniência e a satisfação daqueles que nela vivem e para surpreender os estrangeiros”.

beleza do Rio. Pistas de velocidades só são admissíveis na saída da cidade, não dentro dela como as temos praticamente da Niemeyer ao cais do Porto⁵⁶⁵.

No artigo, a constatação da situação do Rio de Janeiro, “da Niemeyer ao cais do Porto” ocupado por autopistas, estacionamentos e carros em excesso, é seguida por críticas ao modelo de urbanização que objetivava resolver o problema de transporte priorizando o automóvel em detrimento do pedestre, e por uma exposição de motivos que justificariam o projeto do Parque:

Iniciou-se nos governos anteriores o Aterro da Glória-Flamengo e a gigantesca obra começada a sete anos parecia não ter outro destino senão abrir espaço às pistas de velocidade onde dezesseis fileiras de carros passariam a cem quilômetros a hora diante de um dos mais espantosos panoramas do mundo. Quis esse governo, ao continuar as obras do Aterro, fazê-lo sob a inspiração menos mecanizada e anti humana; infelizmente duas das pistas já iniciadas tiveram que ser mantidas, cortando o Aterro ao meio, mas no resto, tratou-se de construir agora o maior jardim do Brasil. Criou essa divisão pelo centro grandes problemas para a sua urbanização, não somente pelo lado estético como pelo lado utilitário no relativo ao aproveitamento das áreas e à forçada travessia dos pedestres pelas pistas de velocidade. Essa foi imperfeitamente solucionada com três passagens inferiores, uma ponte grande da Avenida Beira-Mar ao Museu de Arte Moderna e quatro pontes pequenas sobre morrotes. O futuro dirá, e vai dizer mesmo, que outros sinais luminosos serão necessários para que as milhares de pessoas que procurarão atravessar as pistas para o seu banho de mar ou o seu passeio o possam fazer sem aquele ar esgazeado que é a marca do pedestre no Rio de Janeiro.

Dada a sua posição estratégica, serve o Parque do Flamengo tanto a zona Norte quanto à zona Sul, e será fator de vital importância para a saúde mental e física do carioca de ambas as zonas; à falta de jardins, praças e *playgrounds* do Rio serão de certo modo compensados pelos novecentos e trinta mil metros quadrados do Aterro. A ideia básica do projeto é pois dar a todos os cariocas e às suas famílias a oportunidade de passar o seu domingo ao ar livre.

A dificuldade naturalmente é dosar e escolher o que é necessário para isso, fazendo o mínimo de arquitetura para não tirar a vista do mar, e não converter os jardins em praças de esporte ou parque de diversões. Não esquecer também que apesar do mar ser a grande atração e o jardim ser uma passagem para o mar, o parque também será usado como tal e deverá também ser tratado como um todo em si mesmo. Os problemas de urbanização são grandes e variados, por exemplo o da economia e durabilidade dos materiais empregados, a quantidade de vestiários e sanitários, assim como o de outros serviços públicos, a escolha de elementos educacionais que possam servir a um máximo de crianças e adolescentes com um mínimo de gastos, e *last but not least*, a luta contra os pedidos esdrúxulos que venham a perturbar ou desvirtuar completamente a unidade do projeto⁵⁶⁶.

Após listar sem muitos detalhes os elementos projetados para a área do Parque, apresenta os nomes que compunham o Grupo de Trabalho, “alguns dos melhores técnicos nas suas respectivas especialidades” – “Roberto Burle Marx,

⁵⁶⁵ SOARES, M. C. M., Urbanização do Aterro da Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 6-8.

⁵⁶⁶ Ibid.

arquiteto paisagista, Jorge Machado Moreira, arquiteto, A. E. Reidy, arquiteto, Bertha Leitchic, engenheira, Helio Mamede, arquiteto, Luiz Emygdio de Mello Filho, botânico, assim como seus diversos assessores”. Conclui a presidente do Grupo de Trabalho seu artigo reforçando o sentido e a “urgência” da obra:

Neste mundo de hoje em que se pensa tão pouco no indivíduo, na criatura humana de carne e osso, nas suas necessidades de repouso moral e físico, parece que o Aterrado da Glória, tal como o concebeu o Grupo de Trabalho, é obra urgente e inédita: cuida tanto da beleza e conservação da paisagem, quanto da utilidade dela, põe as necessidades do homem adiante das reivindicações da máquina, ousa oferecer ao pedestre, pária da idade moderna o seu quinhão de sossego e lazer, a qual ele tem direito, mas que nenhum Governo até agora pensou em lhe garantir⁵⁶⁷.

Sem deixar de considerar a natureza oficial e o caráter político e partidário da apresentação de uma obra do governo estadual assinada por sua representante junto ao projeto assim como da própria revista que a publicou, alguns elementos chamam a atenção em sua leitura. A considerar a imagem esquemática que o acompanha, já tendo sido concluídas as plantas pelo Escritório Burle Marx, coube ao texto a apresentação, a justificativa e a descrição do plano. E esse se estrutura não como uma descrição técnica, como seria no caso de um memorial descritivo, mas pela crítica que o qualifica e dimensiona em função do histórico da “gigantesca obra” que, começada há muitos anos, fracassara em dar conta da “cidade tão bonita quanto difícil em todos os sentidos e sobretudo em relação ao trânsito”. Apresenta o novo plano como rejeição de uma concepção urbanística “falha de lógica e realismo”, mas sem que possa deixar de considerá-la, já que “essa divisão pelo centro criou grandes problemas para a sua urbanização”.

Assinala, a seguir, o valor da iniciativa sob a inspiração “menos mecanizada e anti humana”, obra “imperfeita” mas “urgente e inédita” – o que não se pode concluir do desenho tão esquematicamente apresentado –, a ser considerada “como um todo em si mesmo” em sua dupla função, “estética” e “utilitária”, e que emprestaria unidade a um conjunto engenhosamente planejado pelos arquitetos e suas “ousadias” artísticas. Por sua posição estratégica, o “maior jardim do Brasil” solucionaria as necessidades de um indivíduo de “olhos esgazeados”, um “pária da idade moderna”, ao reconduzi-lo ao mar, “glória e beleza do Rio”.

O novo jardim reconciliaria a cidade dividida e dual – zona Norte e zona Sul, cidade bonita e difícil, lugar em que as reivindicações da máquina ameaçavam as

⁵⁶⁷ Ibid.

necessidades do homem, ambiente hostil que opõe pedestres e automóveis, em que a rua se separa do mar –, com a paisagem, “um dos mais espantosos panoramas do mundo”. Nessa “luta contra os pedidos esdrúxulos que venham a perturbar ou desvirtuar completamente a unidade do projeto” empenhava-se o lápis modernista onisciente a “salvar” o que a máquina ameaçava destruir.

O artigo assinado por Maria Carlota Macedo Soares – a Dona Lota, como era conhecida – em nome do Grupo de Trabalho não é o único a tratar do Parque nessa edição da revista. Um segundo artigo é publicado, *A arborização do Parque do Flamengo*, assinado pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, então Diretor do Departamento de Parques da Secretaria de Obras Públicas da Guanabara, e também integrante da equipe do G.T. O artigo vinha acompanhado por várias fotografias em que a área do Aterro aparecia ao fundo, com o Monumento aos Pracinhas, e que mostravam, em primeiro plano, os recém plantados jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de autoria de Roberto Burle Marx.

Finalmente um *Ficus* merece destaque especial — *F. benghalensis*, introduzido da Índia que se transforma numa colunata pela produção de raízes adventícias eretas e que, em seu país de origem, cresce a ponto de uma só árvore poder servir de teto a uma aldeia.

Outro grupo de árvores que darão vida, caráter e beleza ao parque do aterrado, são as *Clusia*, com flores parecendo feitas de porcelana e uma textura foliar característica. Ademais notabilizaram-se por uma necessidade de fixação excessiva realizada mercê de raízes aéreas formando uma trama característica e impenetrável.

Pithecolobium tortum, chamado vulgarmente de jacaré (e que não deve ser confundido com o conhecido jacaré — *Piptadenia communis* — espécie usada para produção de lenha) cuja introdução foi o resultado de uma pesquisa de campo, empreendida na região de Cabo Frio, em companhia de Burle Marx, é uma árvore estranha que se destaca pelo colorido esbranquiçado de tronco e pela forma bizarra deste e de seus ramos polimorfos e poliédricos.

Outra nota curiosa é dada por certas árvores

ventradas como algumas paineiras ou uma planta afim, a *Cavanillesia arborea*, dos sertões da Bahia, com seu perfil em elipse alongada. Mencionando as paineiras cabe dizer que estarão representadas em diferentes grupos e com suas variedades de floração rósea clara, quase branca e vermelha escura. Estará também presente a paineira das escarpas — *Ceiba erianthos*, a um tempo escultural e agressiva, introduzida em parques quando da construção do Jardim da Praça Salgado Filho.

Onde é mais forte a influência do mar, foi preciso prever o plantio de espécies com capacidade de enfrentar as condições locais.

Para esses pontos, sem contar a *Bumelia*, já mencionada, dispomos de grupos da “baga da praia” — *Coccoloba urifera*, do “algodoiro da praia” — *Hibiscus tiliaceus*, da “amendoeira” — *Terminalia catappa*, do “abricó”, *Mimusops coriacea*, e outros.

Um dos aspectos que mais tocam o habitante da cidade que, diariamente, no seu trajeto para o trabalho vai inspecionando a paisagem urbana ou o turista, que busca tudo compreender rapidamente, através de uma única impressão, é a expressão flo-

4 — O gramado de ondas — na parte já executada — valorizando um dos desenhos mais característicos das calçadas da terra carioca.



REVISTA DE ENGENHARIA DO ESTADO DA GUANABARA

JANEIRO - DEZEMBRO, 1962 — 11

Figura 5.2 - Página do artigo A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo em que são usadas fotografias dos jardins do MAM para ilustrar o projeto paisagístico do Aterro. 1962 apud Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, v. XXIX, n. 1/4, jan./dez. 1962, p. 9. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Essa perspectiva se justificava por serem esses jardins os únicos existentes na área naquele momento e também como indicação visual da continuidade pretendida entre o novo projeto e os jardins do MAM. O autor apresenta o projeto de arborização do Parque não sem antes indicar as diretrizes que, em sua interpretação, orientam sua concepção:

Assegurar ao uso público, como área de recreação, de conforto urbano e de deleite visual, a plena posse de vasta superfície conquistada ao mar, excluídos, na mais elevada taxa possível, quaisquer outros aproveitamentos pretendidos. A ideia vitoriosa foi a de construir um grande parque, propiciando à população da cidade, numa dimensão até aqui inatingida, as mais variadas possibilidades de recreação ativa e passiva. Cuidou-se também de não sobrecarregar o Aterrado de atividades

em conflito ou não condizentes com as circunstâncias locais da cena panorâmica, da presença do mar e da constância da brisa⁵⁶⁸.

Também aqui o Parque dirige-se à “população da cidade” ao assegurar o “uso público” e “plena posse” da área “excluídos quaisquer outros aproveitamentos pretendidos”. Após o detalhamento do projeto de arborização – a exposição do “tratamento do elemento botânico a ser aplicado como solução paisagística” ilustrado pelas fotografias dos jardins do MAM e duas fotos de palmeiras do Jardim Botânico do Rio de Janeiro –, Mello Filho conclui que:

o projeto paisagístico tem a grande qualidade de utilizar, fixar e acentuar elementos de flora brasileira que, de outra forma, considerada a intensidade da devastação que vai por este Brasil, estariam perdidos para a satisfação estética das gerações futuras. [...] A terra carioca vai possuir um novo parque, um grande parque, na medida de suas necessidades e à altura de seus méritos. A construção do parque do aterrado, cujas obras se vão desdobrando em ritmo crescente figurará, por certo, como um dos grandes serviços prestados pela SURSAN, aos habitantes da Guanabara, e como uma das melhores contribuições para a apresentação da cidade na ocasião, muito próxima, da comemoração do IV Centenário de sua fundação.

Na apresentação técnica e precisa que explicita os conhecimentos botânicos e paisagísticos do professor Luiz Emygdio, a importância do projeto também se justifica por “utilizar, fixar e acentuar” elementos de flora brasileira e ser uma garantia para a “satisfação estética das gerações futuras”, elementos que “estariam perdidos” diante das ameaças à paisagem, pela percepção de um processo de devastação da flora brasileira então em curso. O objetivo conservacionista do projeto do Parque, afirmado pelos termos de uma estratégia salvacionista, em garantir e perpetuar uma exposição da flora nativa a ser contemplada no presente e no futuro, justifica a “ideia vitoriosa” de se oferecer à população da cidade, de forma inédita, variadas possibilidades de “recreação ativa e passiva”. Como área de recreação e conforto urbano mas projetada em função do objetivo primeiro de “deleite visual”, impõe-se como norte da urbanização do Parque a preservação de uma paisagem de outra forma “perdida”, e para isso, a necessidade de preservar a área de atividades “em conflito ou não condizentes” com “a cena panorâmica, a presença do mar e a constância da brisa”⁵⁶⁹.

Em 1964, sem que as obras arquitetônicas e o plantio dos jardins tivessem avançado para além da área próxima ao Monumento dos Pracinhas – que já estava

⁵⁶⁸ MELLO FILHO, L. E., A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 9-13.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 10.

ajardinada em 1962 e que ganhara em 1964 o módico acréscimo de duas pistas de aeromodelismo – a prestigiada revista de arquitetura *Módulo*, editada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, publicou, em edição trilingue, o plano de *Urbanização do Parque do Flamengo*, assinado pelo Grupo de Trabalho, com um prólogo do engenheiro Enaldo Cravo Peixoto, então Secretário de Viação e Obras Públicas da Guanabara⁵⁷⁰.

Peixoto exalta a iniciativa do governo de Carlos Lacerda e esclarece a importância da obra do “mais longo jardim arborizado da América do Sul”:

O Parque do Flamengo, no Aterro da Glória, terá um significado excepcional para o Rio de Janeiro, como obra de alto sentido urbanístico que em muito beneficiará o povo da Cidade. [...] Convém esclarecer que o Parque do Flamengo não beneficiará exclusivamente a população da Zona Sul da Cidade, uma vez que, em boa parte, está situada na Zona Central e representa o traço de união entre as regiões mais populosas do Rio de Janeiro. [...] De todas as grandes realizações do Governo Carlos Lacerda, por maior que sejam seu valor e sua significação para a Cidade, o Parque do Flamengo, pela atração exercida sobre a população, por suas praias, seus jardins e todos os seus motivos de recreação, pelas facilidades que trouxe ao tráfego, representará, talvez, a obra mais estimada, cujo valor será mais facilmente apreciado pelos cariocas⁵⁷¹.

Invertendo o sinal da crítica às pistas rodoviárias que caracteriza o artigo de 1962, o Secretário de Viação acentua e harmoniza no discurso propagandístico as múltiplas qualidades do Parque, entre todas as realizações do governo Lacerda, uma obra de “alto sentido urbanístico” para o “povo da Cidade”, positiva tanto por oferecer motivos de recreação quanto pelas facilidades de tráfego e acesso, exercendo poder de “atração” sobre a população e representando o “traço de união entre as regiões mais populosas do Rio de Janeiro”.

O texto a seguir, assinado pelo Grupo de Trabalho, assemelha-se, desta vez, a um memorial descritivo, e vem acompanhado de várias imagens. Entre elas, fotografias de Marcel Gautherot que também acompanhavam a apresentação de Cravo Peixoto como registros da Enseada da Glória, do MAM, do Monumento dos Pracinhas e seus respectivos jardins, assim como as pistas de aeromodelismo. As fotografias em sua linguagem visual, fornecem pela perspectiva aérea uma visão de conjunto à única área parcialmente edificada na época. Uma delas enquadra como

⁵⁷⁰ GRUPO DE TRABALHO PARA A URBANIZAÇÃO DO ATERRO GLÓRIA-FLAMENGO, *Urbanização do Parque do Flamengo*, Revista *Módulo*, ago. 1964, p. 25-51. A edição incluiu também uma foto e obituário de Affonso Reidy, falecido durante a impressão da revista, no início de agosto de 1964.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

plano de fundo a baía e seu contorno de montanhas, em destaque, o Pão de Açúcar. Entre os dois planos, quase não se percebe o extenso aterrado barrento e revolvido, decorridos mais de três anos do início das atividades do G.T.

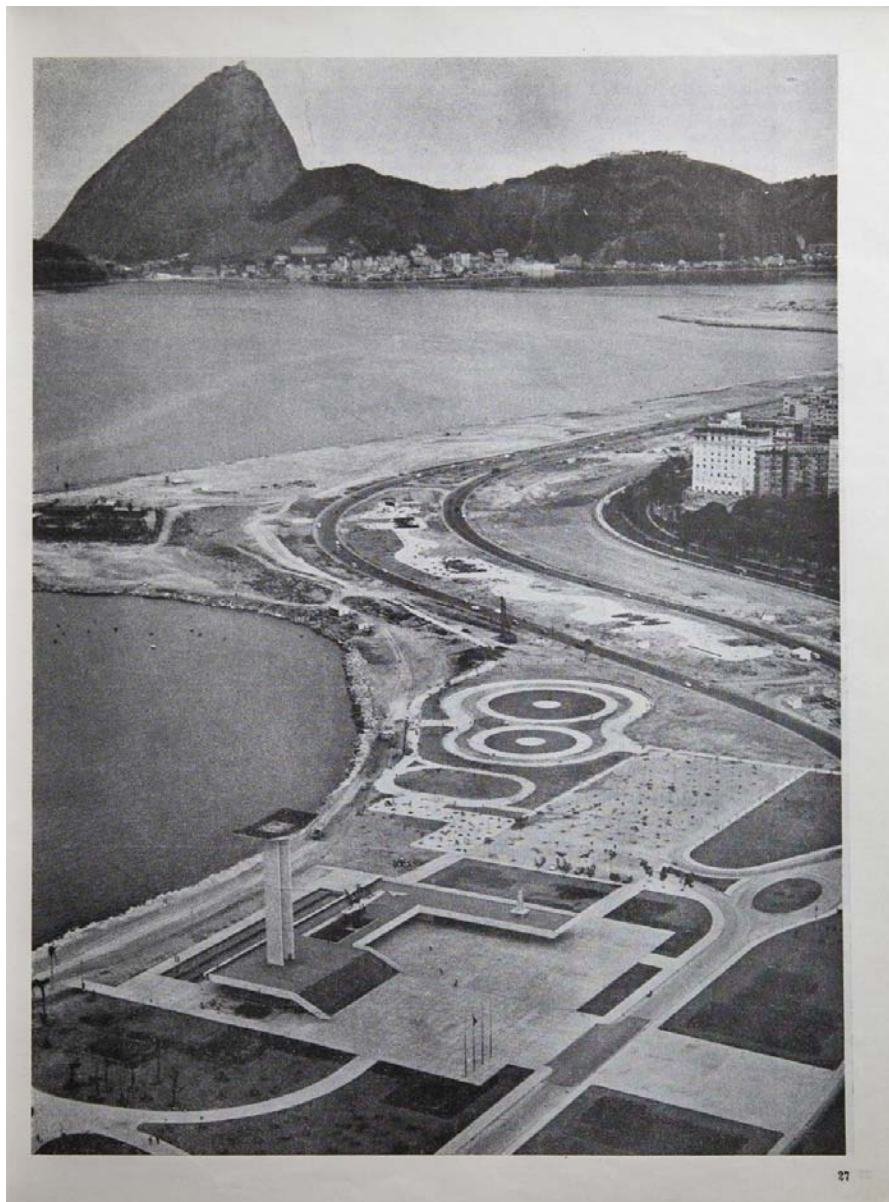


Figura 5.3 - Página do artigo *Urbanização do Parque do Flamengo* ilustrada com fotografia aérea de Marcel Gautherot. Revista *Módulo*, n. 37, ago. 1964, p. 27. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

O texto relata a origem da área a partir do desmonte do Morro de Santo Antônio e ressalta suas “qualidades extraordinárias” por reunir o “cenário espetacular” e localização central, com acesso para todos os bairros. O aterro oferecia a oportunidade de “dotar a cidade de um parque ativo”, um parque que

ofereceria tantos atrativos e conforto aos seus frequentadores que estes poderiam lá permanecer por muitas horas⁵⁷².

Acompanhando o texto, mais fotografias. Do que estava construído, como as pistas de aeromodelismo e o Viaduto Paulo Bittencourt, de autoria de Affonso Eduardo Reidy. E também do que ainda não havia sido edificado. Para isso, apresentavam-se fotos das maquetes dos projetos “Pavilhão para o Playground da Praia do Flamengo”, “Pavilhão para o Playground do Morro da Viúva”, “Pista de Danças” e “Coreto”, também de Reidy; “Estação do Trenzinho”, de Claudio M. Cavalcanti; e uma planta do Escritório Roberto Burle Marx em que eram localizados os elementos arquitetônicos em meio a jardins, bosques e áreas de esporte ao longo da futura Praia do Flamengo.



Figura 5.4 - Viaduto Paulo Bittencourt. Affonso Eduardo Reidy. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 40. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

⁵⁷² Ibid., p. 31.



Figura 5.5 - Maquete do Pavilhão para o *Playground* da Praia do Flamengo. Affonso Eduardo Reidy. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 36. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.



Figura 5.6 - Maquete do Pavilhão para o *Playground* do Morro da Viúva. Affonso Eduardo Reidy. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 42. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

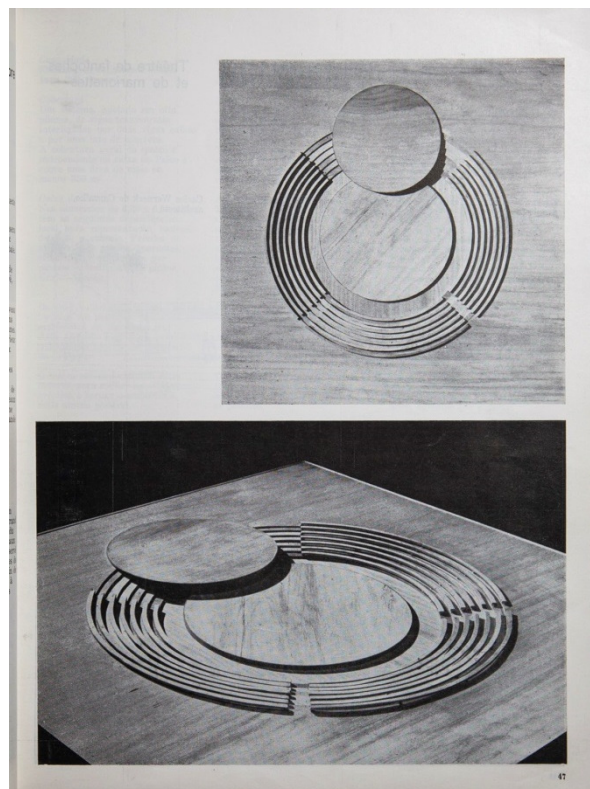


Figura 5.7 - Maquete da Pista de Dança e espetáculos ao ar livre. Affonso Eduardo Reidy. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 47. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

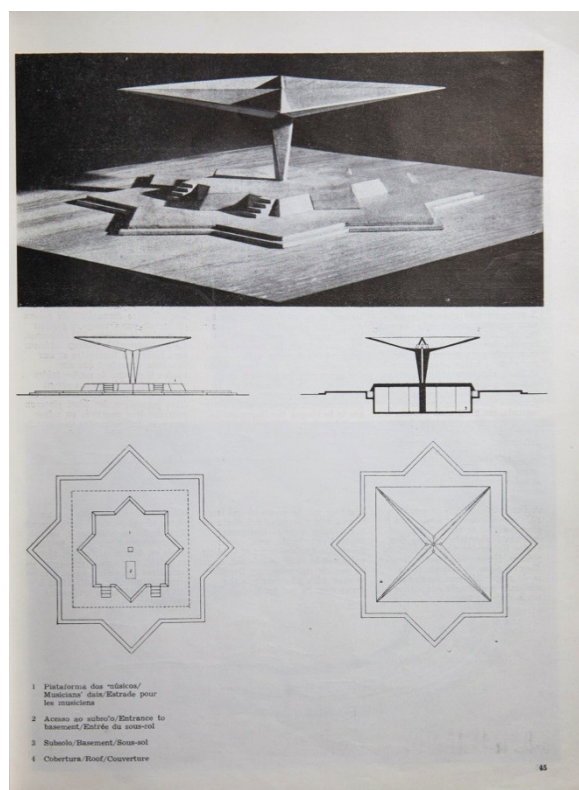


Figura 5.8 - Maquete do Coreto. Affonso Eduardo Reidy. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 45. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

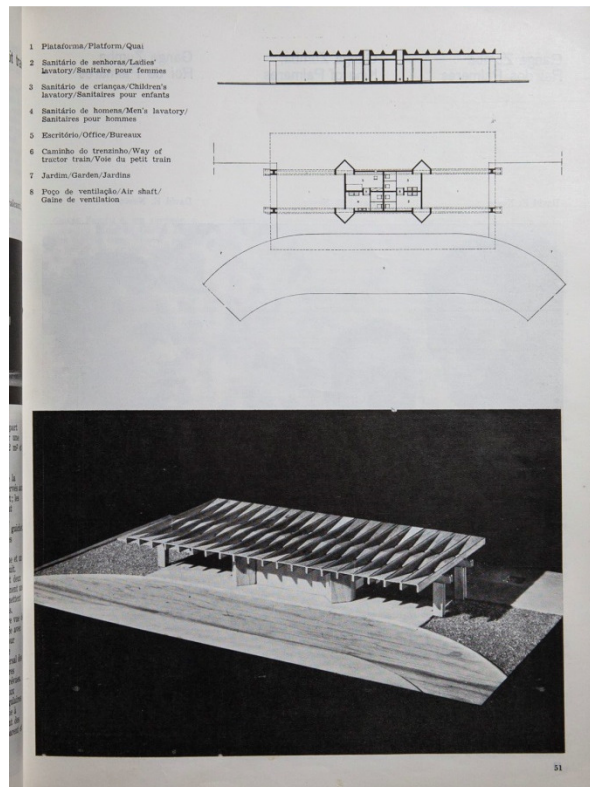


Figura 5.9 - Maquete da Estação do Trenzinho. Claudio Marinho de A. Cavalcanti. 1962. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 51. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.



Figura 5.10 - Planta do Parque do Flamengo. Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 33. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

A detalhar os projetos que compunham o plano do Parque, o texto apresenta “a mais variada sorte de atrativos” oferecidos a seus frequentadores:

Esse parque disporá de uma praia de banho com mais de um quilômetro de extensão com cerca de 40 metros de largura, bem como de uma ampla enseada de águas tranquilas com cais de atracação para pequenas embarcações. Terá locais e instalações adequadas para a prática de esportes náuticos, futebol, vôlei, basquete,

aeródromo e tanque para a prática de modelismo naval. Disporá de locais para dança, música, espetáculos e festas populares ao ar livre, bem como de bosques para passeio, viveiros de pássaros, aquários, ripados com plantas, áreas para piqueniques, restaurantes, etc.⁵⁷³

Para completar a lista de ilustrações, dois desenhos da “Aldeola”, uma cidade infantil, legendados pelo texto que os identificava a modernos *playgrounds* e explicava a função desses novos espaços e suas possibilidades de uso para diferentes frequentadores:

Parques de recreação (*playgrounds*) proporcionarão recreação orientada para todas as idades; pequeninos, médios, adolescentes e idosos terão possibilidade de recrear-se em locais adequados sob orientação de recreadores com formação pedagógica especializada⁵⁷⁴.

O memorial enfatiza, ao final, os elementos de acesso ao Parque, pontes, passagens e travessias, anunciadas no artigo de 1962 como “soluções imperfeitas” a tentar remediar a “divisão pelo centro” e os grandes problemas estéticos e utilitários que criava ao dificultar a travessia dos pedestres pelas pistas de velocidade: “sua segurança será garantida por passagens em nível superior ou inferior, conforme o caso, ao das pistas de tráfego contínuo que passam pelo aterrado.” E conclui: “os automóveis não terão acesso ao parque”.

Ao fim apresenta a equipe do G.T. que assina o plano, nesse momento bastante ampliada em relação à sua composição em 1962:

Lota Macedo Soares (presidente), Jorge M. Moreira (arquiteto); Affonso Eduardo Reidy (arquiteto), Bertha C. Leitchic (engenheira), Helio Mamede (arquiteto), Luiz Emydgio de Mello Filho (botânico), Hélio Modesto (assessor de urbanismo), Ethel Bauzer Medeiros (assessora de educação), Magú [Maria Augusta Leão da] Costa Ribeiro (assessora de botânica), Alexandre Wollner (programador visual), Carlos Werneck de Carvalho (arquiteto), Claudio Marinho de A. Cavalcanti (arquiteto), Maria Hanna Siedlikowski (arquiteta), Celso Paciello da Motta (arquiteto), Juan Derlis Scarpellini Ortega (arquiteto), Sergio Rodrigues e Silva (desenhista), Mario Ferreira Sophia (desenhista) e Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Além do Escritório Técnico Roberto Burle Marx⁵⁷⁵.

⁵⁷³ GRUPO DE TRABALHO PARA A URBANIZAÇÃO DO ATERRO GLÓRIA-FLAMENGO, Urbanização do Parque do Flamengo, Revista Módulo, ago. 1964, p. 31.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 32.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 33. O Escritório Burle Marx contava com os arquitetos Julio Pessolani, John Stoddart e Fernando Tabora. Em reportagem do Jornal do Brasil de 1963, são incluídos como “assessores de imprensa” os jornalistas Walter Cunto e Jayme Mauricio, o primeiro Assessor Chefe de Imprensa do Palácio Guanabara durante o Governo Lacerda entre 1960 e 1965; e o segundo curador, crítico de arte e editor da coluna *Itinerário das Artes Plásticas* no jornal *Correio da Manhã* nos anos 1950 e 1960.

Ainda em 1964, o plano é apresentado em artigo assinado desta vez pela educadora Ethel Bauzer Medeiros, convidada por Lota a participar do GT no ano anterior e encarregada de desenvolver os espaços recreativos e as atividades que os ocupariam. Publicado na revista *Arquitetura*, o artigo é ilustrado pelas mesmas imagens que constam da revista *Módulo* – a planta do Parque que localiza seus “elementos de atração” e as fotos das maquetes “Pista de Danças”, “Coreto”, “Pavilhão Praia do Flamengo”, “Pavilhão do Morro da Viúva” e “Teatro de Fantoches” –, além de uma nova maquete da “Aldeola”, projeto assinado pela arquiteta Maria Laura Osse⁵⁷⁶.

Membro da *International Recreation Association*, Ethel Bauzer Medeiros reafirma e acentua a importância do Parque para garantir recreação pública em uma região central da cidade⁵⁷⁷. Entendida por ela como uma necessidade básica do ser humano, “subdividido seu trabalho e especializadas as suas funções” e sujeito às “tensões e conflitos” da vida urbana, a recreação é anunciada como uma responsabilidade dos poderes públicos e um aspecto que deve receber atenção nos trabalhos de urbanismo:

Em uma sociedade interdependente como a nossa, o dia-a-dia transformou-se numa sucessão de problemas: é o ganho da vida, a alimentação, a moradia, a escola, o transporte; são as distâncias físicas a percorrer, os meios de comunicação entre as pessoas, o simples espaço para se movimentar, as necessidades de repouso e de diversão. As últimas são atualmente reconhecidas como importantes não apenas para cada indivíduo, porém valiosas ao bem estar da comunidade. Esta se beneficia do melhor aproveitamento das horas de lazer por parte de cada um dos seus membros, que assim alcançam melhor saúde mental e, conseqüentemente, mais alto índice de produtividade⁵⁷⁸.

Para comprovar a importância social e econômica da recreação a educadora pós-graduada na década de 1950 pela Universidade de *Northwestern*, nos Estados Unidos⁵⁷⁹, apresenta no artigo resultados de um “Serviço de Recenseamento” realizado naquele país entre 1959 e 1961 e ressalta algumas conclusões do estudo, entre elas: a “urgência das oportunidades para recreação ao ar livre perto das áreas

⁵⁷⁶ MEDEIROS, E. B., Projeto Aterro Glória - Flamengo: Um milhão de metros quadrados para recreação pública, Revista *Arquitetura*, nov. 1964, p. 13-16.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷⁹ Nos anos 1950, Ethel Bauzer Medeiros fez um mestrado em “Medidas de Avaliação”, nas áreas de Psicologia e Educação, sob orientação do psicólogo e professor Edward Lester Clark. Em seu relato, Ethel recorda: “E até fui *straight A's*, todo ele, e ganhei uma porção de coisas, e quiseram me dar bolsa para fazer o doutorado, eu estava com saudades dos meus pais, não aceitei”. MEDEIROS, E. B., Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 08 ago. 2015.

metropolitanas”; a constatação de que “a água é ponto focal de grande interesse na recreação ao ar livre”; e de que “atividades simples como passear de carro, andar a pé, realizar jogos e desportos ao ar livre, nadar e apreciar panoramas são as de maior popularidade, independentemente do nível sócio econômico, escolaridade, idade e profissão dos entrevistados”⁵⁸⁰. Para Ethel, o Parque foi concebido a partir da compreensão da importância das diretrizes urbanísticas seguirem estudos fundamentados como esse que garantissem os objetivos da recreação pública:

Da compreensão de que é imperioso, pelas razões acima, oferecer facilidades para recreação ao ar livre junto às grandes cidades, em zona de fácil acesso e servida por transportes coletivos, que possa ser frequentada não apenas nos fins de semana, mas todo dia e por pessoas de várias idades e classes sociais, surgiu o *plano de urbanização do Aterro Glória-Flamengo*⁵⁸¹.

Na sequência, a educadora apresenta de forma pormenorizada todos os aspectos da urbanização da área onde “pessoas de várias idades e classes sociais” iriam encontrar “repouso e liberdade”. Descreve em detalhes as atrações: sua localização, aparência, dimensões, objetivos, materiais utilizados na construção e acabamento, capacidade e público alvo. E distingue as “atividades contemplativas e de repouso, dentro de uma zona de beleza paisagística” – as áreas para passeios e piqueniques, jardins, bosques, pergolados e viveiros, para passeios a pé ou de trenzinho – e as atrações de “recreação ativa” em que incluía as pistas, tanques, campos e quadras de práticas esportivas e as “unidades” dirigidas, os dois *playgrounds*, que representariam, para Ethel, o ponto fulcral da vocação do Parque:

Com cerca de 30.000 metros quadrados cada um, professores especializados em recreação, atenderão em áreas cercadas a frequentadores de todas as idades. Como em todo o Aterro, a ideia central do planejamento destas unidades é estimular ao máximo a participação ativa dos frequentadores, em oposição à tendência ao espectadorismo, de maneira a favorecer a verdadeira recreação. Cada “playground” compreende os seguintes setores: pequeninos, médios ou escolares, adolescentes e adultos, idosos [...] A preocupação constante foi oferecer material variado, que incentive a imaginação, ao mesmo tempo em que, pela sua simplicidade e beleza de formas, desenvolva a apreciação estética⁵⁸².

Para Ethel, o “imperioso” no projeto do Parque era seu caráter de serviço público reformista que oferecesse uma “verdadeira recreação” que, pela ação pedagógica promovesse a cidadania social ao mesmo tempo que atendesse à

⁵⁸⁰ MEDEIROS, E. B., Projeto Aterro Glória - Flamengo: Um milhão de metros quadrados para recreação pública, Revista Arquitetura, nov. 1964, p. 14.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Ibid., p. 15.

diversidade de interesses e necessidades dos visitantes pela variedade e adequação de atrações oferecidas por critérios de gênero e etários. Uma recreação que, sob os cuidados e orientação de educadores especialistas e pelo planejamento dos espaços construídos para os diferentes “setores”, gêneros e grupos etários, fosse capaz de incentivar a “imaginação” e a capacidade de “apreciação estética” e de estimular a “participação ativa” dos frequentadores, em oposição à tendência ao “espectadorismo” que marcava a vida urbana. Um espaço de cidadania que promovesse o “bem estar da comunidade” e possibilitasse assim o seu “mais alto índice de produtividade”⁵⁸³.

A plasticidade do plano do Parque do Flamengo tal como elaborado nessas distintas versões apresentadas entre 1962 e 1964 possibilita algumas observações. De fato, como plano urbanístico o Parque é composto de diferentes projetos e a cada autor corresponde uma narrativa que expressa convicções e perspectivas pessoais e profissionais. Nesse sentido, são visões compartilhadas e complementares que aspiram alcançar o reiterado “todo em si mesmo” afirmado por Lota. Os discursos sobre o plano aventuraram-se no desafio de defini-lo e descrever a amplitude de seus objetivos, funções, elementos e atrações. Pode-se dizer que se um dos objetivos da criação do G.T. fora elaborar um discurso unívoco e impessoal que viabilizasse o desenvolvimento do plano e a condução e conclusão das obras de urbanização, essa estratégia funcionou apenas em parte.

Se é possível afirmar – pela leitura das matérias sobre o Parque publicadas nos grandes jornais e revistas de ampla circulação no Rio na primeira metade da década de 1960 – que houve um forçado e nem sempre bem sucedido alinhamento de horizontes nas comunicações do G.T., textos e imagens divulgados pela assessoria de imprensa que também acompanhava e aplainava entrevistas quase sempre polêmicas de sua coordenadora e porta-voz Lota, nas apresentações do Parque em revistas especializadas é possível identificar as diferentes perspectivas dos especialistas que naquele momento buscavam traçar de forma detalhada e coordenada os objetivos e as diretrizes de sua urbanização.

⁵⁸³ Foi de Ethel Bauzer Medeiros a iniciativa pioneira de coletar dados sobre as atividades promovidas no Parque do Flamengo nos seus primeiros anos de funcionamento, especificamente, até 1970, e publica-los em conjunto com trinta e seis “Diretrizes para as Unidades de Recreação” e uma versão ampliada do projeto do Parque. Ver. MEDEIROS, E. B., O lazer no planejamento urbano, p. 239-260.

Em suas diferenças, buscavam alinhar a concepção que conjugava paisagismo e arquitetura para cumprir uma função social – na qualidade e variedade de atrações de recreação ativa e passiva oferecidas à população, o Parque promoveria o aprendizado de uma cidadania social, o bem estar da população para o bom funcionamento da sociedade e alta produtividade no mundo do trabalho – à uma outra concepção que priorizava a experiência estética em que a paisagem e sua conservação norteavam o projeto. Ainda, observa-se que além dessa negociação entre os membros do G.T. há uma outra mais abrangente e externa ao G.T. referida às concepções rodoviaristas que orientavam a urbanização do Aterrado até 1960. Há nesses discursos um acúmulo de enunciados.

Verifica-se, assim, que a partir do mesmo conjunto de imagens – croquis, plantas, desenhos em perspectiva e maquetes criadas a várias mãos a partir da concepção urbanística e arquitetônica de Affonso Eduardo Reidy e paisagística de Roberto Burle Marx – foram projetadas variações sobre o tema do Parque, um plano cuja plasticidade foi explorada em versões que expressavam concepções e marcas profissionais e autorais que formavam essa arena de dialetos e disputas tagarelas dos arquitetos, paisagistas, biólogos, engenheiros, jornalistas, educadores, designers, cientistas. Urbanistas a imaginar a cidade.

Essas projeções sobre um aterro de barro, pedra, entulho e areia – vastidão “conquistada ao mar” e já detentora de “excepcional interesse”, nos termos de Lota – interpretaram, selecionaram e silenciaram questões urbanas que se colocavam à sociedade na época. Essas leituras do espaço e do tempo, que edificaram um lugar transformador do imaginário cultural carioca, não são estanques. São variações que se aproximam e se distanciam em um campo tensionado entre diferentes projetos e também memórias de cidade. Nas margens de originalidade e de liberdade permitidas pela natureza das publicações técnicas e especializadas e de seus textos críticos, essas variações são férteis como pontos de partida para se compreender a multiplicidade e a transitoriedade das representações da cidade. Seja nos relevos traçados pelos artigos especializados, seja em seu achatamento nas matérias foto jornalísticas mais ligeiras e automáticas que os traduziam para um público leitor mais amplo e menos versado, os discursos sobre o Parque constituem a sua historicidade e devem ser assinalados.

É possível sublinhar na leitura dos artigos um inventário de mazelas urbanas e de profecias sombrias, a serem enfrentadas pelo projeto do Parque, um instantâneo

crítico ao modelo de urbanização ocidental. Críticas que, como visto, se não eram novas, marcando a própria origem do urbanismo modernista e seu modelo racionalista de desenvolvimento urbano e social, amplificaram-se no pós guerra com mudanças de percepção sobre a vida metropolitana⁵⁸⁴. Essa visão crítica humanista era compartilhada por parte da geração que atravessara as duas grandes guerras e os efeitos do desenvolvimento industrial de que faziam parte Lota⁵⁸⁵, Bishop, Burle Marx, Reidy, Mello Filho e Ethel Bauzer e outros sujeitos históricos. Nem sempre como posição explicitada verbalmente mas na prática autoral e profissional, como é o caso de Bishop e Reidy, modestos em depoimentos e entrevistas e, no entanto, prolíficos e precisos na tradução dessas críticas em poesia e arquitetura.

Nas críticas entrelaçavam-se, não sem tensões e ambiguidades, preceitos urbanísticos formulados nas primeiras décadas do século XX que afirmavam a crença na técnica moderna e que nortearam projetos e planos de obra na capital federal e reações a essas crenças e aos modelos de desenvolvimento por elas gerados. No entanto, não se trata de identificar uma origem ou matriz para elas, mas de entendê-las a partir de suas reelaborações no contexto local, e na especificidade da produção arquitetônica e paisagística do Parque.

Nos referidos artigos assim como em um conjunto mais amplo de narrativas sobre o Parque e que são datadas a partir do final da década de 1930, o Rio era qualificado de forma impressionista e sentimental cercado de adjetivos – cidade bela, difícil, angustiante, incontrolável, caótica, aflitiva, horrenda, indomável, entre outros termos. Nesses textos, o olhar *voyeur* simulador de ficções inquestionáveis

⁵⁸⁴ Sobre as quais têm influência, para além dos fatores sociais e urbanísticos inerentes ao processo de metropolização e às grandes cidades individualmente, a divulgação e popularização das fotorreportagens de lugares distantes, exóticos e aprazíveis – lugares a compor com os grandes centros uma polarização e significarem um lugar de escape – e o impulso da indústria de turismo, em que o Rio de Janeiro assegura seu lugar como um curioso destino e imagem híbrida, algo entre uma metrópole moderna e um balneário tropical.

⁵⁸⁵ Elizabeth Bishop, em carta à amiga Loren MacIver, ao comentar de forma sarcástica o ânimo urbanístico de Lota, afirma: “ela tem uma energia que é quase demais para o meu gosto – uma mistura de Lewis Mumford com Fiorello La Guardia”. BISHOP, E., Uma arte, p. 467. Carta a Loren MacIver de 25 jan. 1964. De fato, entre os *bestsellers* norte-americanos dos anos 1950 e 1960 na área do urbanismo crítico ao modelo de urbanização ocidental lidos por Lota naquele momento e registrados em suas cartas, como exemplos, encontram-se *From the ground up* e *The city in History* do urbanista americano Lewis Mumford, *The insolent chariots*, do escritor John Keats, *The Two Faces of Brasília*, do jornalista Paul Johnson, e o livro *The Exploding Metropolis* que reunia artigos de William H. Whyte, Jane Jacobs, Seymour Freedgood e Daniel Seligman, entre outros analistas do processo de metropolização ocidental. Carta de Lota a Carlos Lacerda, c. 1961, Acervo Instituto Lotta, e carta de Lota a Carlos Lacerda, de 14 mar. 1962. Arquivo Carlos Lacerda, Caixa 162, Série: Vida Política, Subsérie: Governador, PO. 03 /UnB.

conjugada de forma paradoxal críticas emocionais e irascíveis e soluções pretensamente racionais, e faz-se presente por vocabulários que se relacionam e se alternam no tempo modulando os sentidos do plano do Parque em sua trajetória. Entre o final da década de 1930 e meados da década de 1960, esses distintos bailados de palavras e figuras permitem compreender como a obra acumulou significados e ambiguidades, articulando conflitos da história expressos na cidade, ao relacionar de forma inventiva os temas do moderno, da paisagem e do social.

Nas variações sobre a urbanização do Aterrado apresentadas nos anos 1960 pelo G.T., é possível identificar pelo menos três ênfases que pretendiam sublinhar o ineditismo da solução do “maior jardim do Brasil” em seu duplo aspecto estético e utilitário e que podem ser assim formuladas: é um lugar para o “pedestre”; oferece o acesso e a garantia para o “deleite” e a conservação da paisagem – “a glória e beleza do Rio” e um dos “mais espantosos panoramas do mundo”; e é uma área para a recreação, o “conforto” e o “sossego” do “povo da Cidade”. Para verificar a hipótese de Forty de que arquitetos e críticos – e pode-se acrescentar nessa proposição outros agentes urbanistas – “nem sempre escolhem palavras por causa de suas denotações positivas, mas por sua força de resistência a outras ideias ou termos”, essa tripla aposição é eloquente e enfatiza a função do vocabulário crítico assentada não na definição do significado de um termo, mas em “apontar o que o termo não significa, o que ele exclui”.

Não se trata de procurar entrelinhas e truques de um discurso propagandístico e intencionalmente dúbio, alguma estratégia consciente para alcançar o sucesso do projeto e realizar seus objetivos. E sim de acompanhar um processo de produção de narrativas e representações ao registrar as ambiguidades e conflitos da experiência histórica. Assim, a leitura dos registros que documentam a trajetória do projeto do Parque, entre os anos 1930 e 1960, permite assinalar, em linhas gerais, vocabulários que contextualizam e modulam a aposição “clara e indiscutível” do urbanismo racionalista. E que oferecem três chaves interpretativas do plano de urbanização, tal como apresentado pelo Grupo de Trabalho.

O primeiro conjunto é o que agrupa o maior número de termos e que reforça a hegemonia, apontada por Forty, dos vocábulos e conceitos do campo científico no discurso urbanístico modernista e que, presentes na história das reformas urbanas no Rio do século XX, tenderam a reduzir o processo de modernização urbana a um sentido mecânico do movimento e da velocidade. Termos como

circulação, fluxo, máquina, integração, sistema de tráfego, fluência, conexão, correntes, interligação, vias, pistas, escoamento, travessia, passagem, entre outros, preenchem os registros a ponto de assinalar uma obsessão de parcela do urbanismo moderno carioca pelo mito da velocidade e seus emblemas, um vocabulário que qualifica e põe em perspectiva o sentido dos termos pedestre, rua e livre caminhar pela cidade.

O segundo agrupa termos como conservação, continuidade, defesa, manutenção, proteção, salvamento, garantia e preservação relacionados à paisagem do Rio, enfatizada como uma entidade original, fixa e concreta. Relacionam-se ao contexto de intensa atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, criado em 1937 durante o governo de Getúlio Vargas pelo então ministro Gustavo Capanema. E formulado a partir de proposta redigida por Mário de Andrade empenhado no que entendia ser uma missão político-social do intelectual moderno engajado no “espírito do tempo” e na composição dos símbolos da brasilidade, da cultura e da identidade nacional. Nesse movimento, o SPHAN foi criado para estabelecer, segundo palavras de seu primeiro diretor, Rodrigo Mello Franco de Andrade, “os documentos de identidade da nação brasileira”⁵⁸⁶.

Sublinha-se que o vocabulário que afirma a paisagem como um patrimônio natural intocável prolifera durante a implantação de projetos paisagísticos, de que o Parque toma parte, que reconfiguram a orla do Centro a Zona Sul a partir dos anos 1940 e que consideram e explicitam a paisagem como artifício, criação artística e arquitetônica.

O terceiro conjunto reúne termos como grande público, povo, popular, população, indivíduos, pedestres, o homem de carne e osso, relacionados a uma função utilitária e pedagógica do Parque, associados ao seu uso. Serviços de

⁵⁸⁶ ANDRADE, R. M. F., Rodrigo e o SPHAN, p. 21. E garantir com essa “invenção de uma tradição, a entrada do Brasil no mundo das nações modernas com claras especificações culturais: passado e futuro a se sobreporem”, segundo afirma a arquiteta e historiadora Styliane Philippou apud IMBERT, Dorothée. Parterres no ar. In: CAVALCANTI, L.; EL DAHDAH, F. (Orgs.), Roberto Burle Marx, a permanência do instável, p. 206. Nesse momento inicial jardins e parques entram para o rol dos bens tombados, tanto no Livro de Arquitetura, Etnografia e Paisagem, quanto no Livro Histórico e das Belas Artes, alguns como áreas complementares às edificações, objetos principais da preservação. Outros como o bem principal, como é o caso do Jardim Botânico, do Passeio Público, dos Jardins do Valongo, do Campo de Santana e do Parque da Quinta da Boa Vista, inscritos no Livro de Arquitetura, Etnografia e Paisagem, em 1938. E outros ainda em que jardins e edifício motivam a preservação como é o caso da inscrição, em 1948, no Livro de Belas Artes do “Palácio Capanema e os Jardins de Burle Marx”. Ver MAGALHÃES, Cristiane Maria. Os jardins históricos como patrimônio cultural brasileiro. In: PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas, Jardins Históricos. Intervenção e valorização do patrimônio paisagístico, p. 45-58.

recreação educativa em favor do sossego, da harmonia e da “produtividade” de uma “comunidade”, na expressão de Ethel Bauzer em seu artigo. Agrega à dimensão das relações sociais um sentido homogeneizador, totalizador e de pouca densidade. Ganha perspectiva se relacionado – pela ambiguidade mas também por encobrimento e silêncio – a uma outra dimensão social da produção arquitetônica: as condições de construção do Parque, sejam as relações de trabalho que o edificaram, sejam as relações de gestão política e administrativa forjadas com a marca da pessoalidade na condução do projeto em que se imiscuem as dimensões pública e privada das relações sociais. Relações que, para o arquiteto Guilherme Wizenick, assinalam a “persistência do arcaico no moderno na vanguarda arquitetônica brasileira”⁵⁸⁷.

Na leitura dos registros, é possível perceber que esses vocabulários aparecem em momentos distintos e sofrem modificações na trajetória do projeto do Parque entre as décadas de 1930 e 1960. Em especial, é possível afirmar que retratam a cidade por polarizações e dicotomias e produzem o Parque como outra perspectiva possível, como uma solução, um jardim a reunir o que historicamente está cindido, em oposição e em conflito. Dessa forma, recriam modelos urbanísticos abstratos em configurações outras, locais e originais, para o moderno, a paisagem e o social. Acentuando dualidades e oposições afirmam outras possibilidades de como as coisas podem ser. Realizam, nas palavras de Antonio Candido, a “passagem do dois ao três”, reflexão com que o crítico inicia uma análise literária de *O Cortiço*, em 1974:

Um traço curioso do Estruturalismo é o que se poderia chamar de fixação com o número 2. A busca de modelos genéricos se associa nele a uma espécie de postulado latente de simetria, que o faz balançar entre cru e cozido, alto e baixo, frio e quente, claro e escuro, como se a ruptura da dualidade rompesse a confiança nele mesmo. [...] No entanto, há no pensamento do homem outros ritmos e outras implicações numéricas, [...] capaz[es] de mostrar que o ritmo tese-antítese-síntese pressupõe equilíbrios fugazes; e [assim] permite dar conta dos conjuntos irregulares, mantendo um reflexo mais fiel da irregularidade dos fatos, e [...] preferindo a visão dinâmica do processo à contemplação estática dos sistemas em equilíbrio ⁵⁸⁸.

Nessa passagem do dois ao três que o projeto do Parque propõe, a dimensão do discurso em sua aliança com a imagem ganha escala e sentido também pela dinâmica do processo de sua edificação e teve seu papel reforçado no descompasso

⁵⁸⁷ WIZENICK, G. Modernidade Congênita. In: ANDREOLI, E., *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 40.

⁵⁸⁸ CANDIDO, A., *Passagem do dois ao três*, p. 787.

dessa produção arquitetônica. Compartilhada e disputada por arquitetos, engenheiros, fotógrafos, críticos, escritores, jornalistas e autoridades públicas, essa aliança operou grande parcela na aprovação, interpretação e realização das obras ao garantir unidade, identidade e sentido quando não as substituiu e documentou em momentos decisivos para seu andamento, conclusão e conservação. É o que se pretende verificar na análise de sua trajetória.

5.2

As vias impressas de um parque moderno

Uma primeira versão do projeto do Parque aparece em um desenho intitulado *Projecto para um “Parkway” na Avenida Beira-Mar: Parques, Playgrounds e Pista para Velocidade Irrestricta*. A perspectiva a voo de pássaro apresenta uma ajardinada Avenida Parque do Flamengo margeada pela orla da Guanabara e por quadras de edifícios com pátios internos. O desenho da avenida parque integrava o conjunto de “plantas, perspectivas, fotografias, cartazes ilustrativos e várias maquettes, [...] trazidos ao conhecimento da opinião pública carioca [...] como a expressão de um trabalho cotidiano e produtivo embora obscuro muitas vezes e outras mal compreendido”⁵⁸⁹, conjunto que representava uma versão do Plano de Urbanização da Cidade. O chamado Plano da Cidade foi apresentado pela Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas na XIª Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro, em 1938. A Feira foi realizada em uma estrutura provisória na Esplanada do Castelo, nova área surgida com a demolição do Morro do Castelo. A área recebia atenção da opinião pública. Autoridades, técnicos, imprensa e a população acompanhavam de perto os novos projetos e também as obras ali em curso, que moradores das redondezas como D. Maria de Souza Gomes e sua família recém chegada no Morro de Santo Antônio, acompanhavam de pontos de observação privilegiados.

⁵⁸⁹ REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA, *Projecto para um ‘Parkway’ na Avenida Beira-Mar*, nov. 1938, p. 25-37.

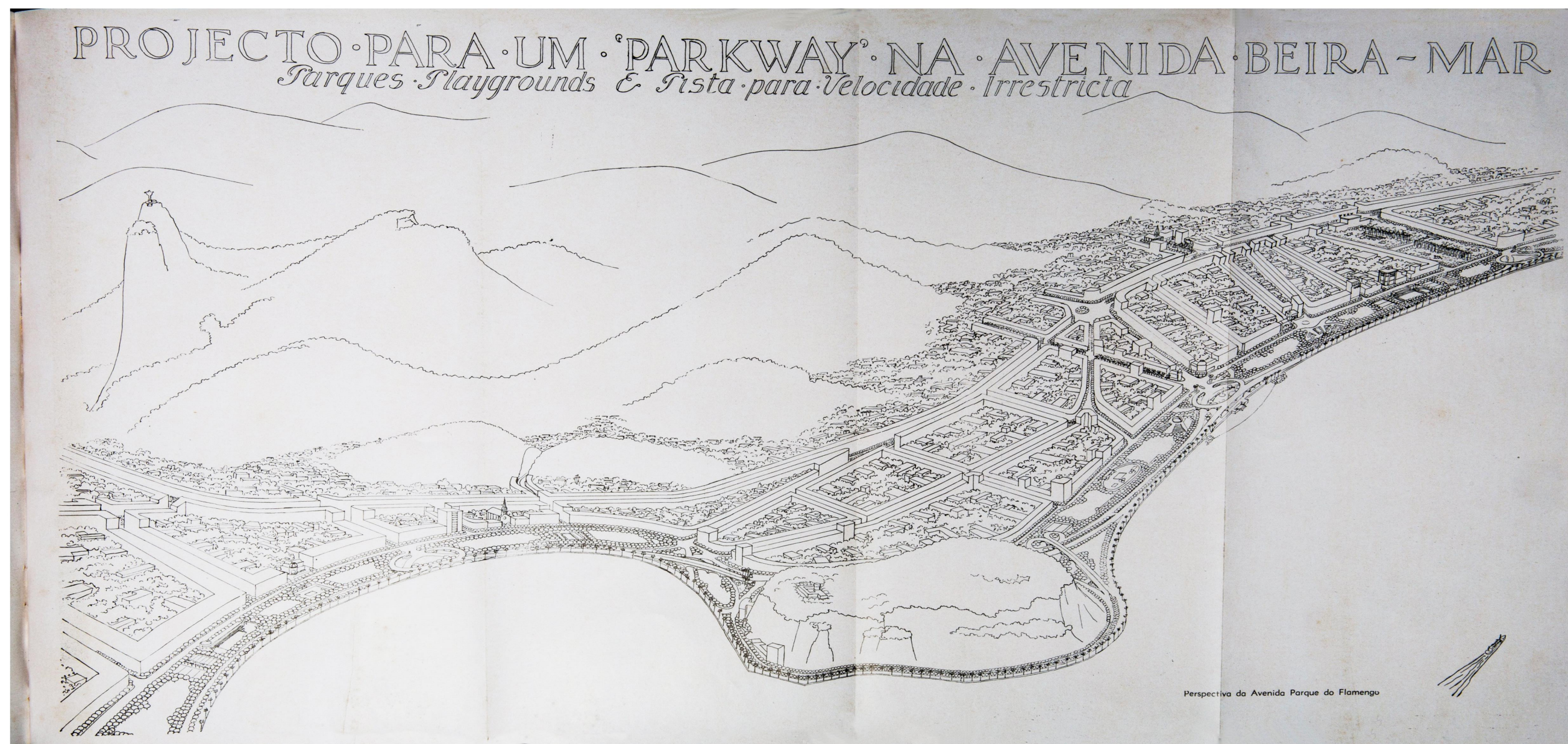


Figura 5.11 - Projecto para um *Parkway* na Avenida Beira-Mar: Parques, *Playgrounds* e Pista para Velocidade Irrestriccta. 1938. Revista Municipal de Engenharia. v. V, n. 6, nov. 1938, p. 25- 37. Acervo Centro Cultural SEAERJ.

Desenvolvido pela Comissão do Plano da Cidade e pelo Serviço Técnico do Plano da Cidade (STPC), criados em 1937 pelo Prefeito Henrique Dodsworth e pelo engenheiro Edson Passos, Secretário Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas, o Plano reunia um conjunto de projetos para o Centro do Rio esboçados a partir de concepções e diretrizes do urbanista francês Alfred Agache apresentados em seu *Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade*, criado entre 1927 e 1930, e nunca aprovado ou executado integralmente⁵⁹⁰. Como se depreende do desenho e do título do desenho do *Parkway*, o denominador comum dos vários projetos era a implantação de uma rede viária para conectar as regiões Norte, Central e Sul da cidade ocupando novas áreas criadas a partir da demolição, já iniciada ou apenas projetada, de morros e regiões habitadas por populações pobres, como as Esplanadas do Castelo e de Santo Antônio e a Avenida Presidente Vargas.

Um dos projetos sem assinatura apresentados sob o guarda chuva do plano, o *Parkway* previa a urbanização de uma dessas novas áreas, o Aterrado da Glória e Flamengo, a partir da pista para “velocidade irrestricta” que centralizava e organizava a ocupação, estendendo-se contínua e em diferentes níveis pela orla do Centro a Botafogo e ligada aos bairros vizinhos por alças e anéis. São as pistas o elemento principal apresentado no projeto, o que é evidenciado em primeiro lugar por seu título de Avenida Parque, vindo a seguir as atrações de recreação – assinalada como contraponto necessário ao trabalho – que conformavam um perfil elitista e voltado para os bairros do Flamengo e Botafogo:

A Avenida Parque projetada para o Flamengo visa, em primeiro lugar, permitir uma ligação mais rápida da Cidade com os bairros da zona Sul, dando ensejo a uma velocidade de tráfego entre 80 e 100 quilômetros horários e provendo toda a área de modernos parques. Os 15 cruzamentos de nível existentes atualmente são a causa principal da velocidade média de 45km/h que hoje se observa nessa região, sendo esse inconveniente removido com o projeto de cruzamentos em níveis diferentes. É reservada uma área de 62.200m² para parques, o que é plenamente justificável pela afirmativa de ser a recreação tão importante quanto o trabalho. Prevê-se a construção de duas piscinas públicas, com 25m x 50m que, dadas as condições favoráveis de nosso clima, serão descobertas, quatro ‘*courts*’ de tênis, que poderão ser alugados, uma área de 5.200 m² para jogos de adultos, como malha, boliche, etc. e dois

⁵⁹⁰ O Plano Agache é considerado a primeira proposta de intervenção urbanística na cidade do Rio de Janeiro com preocupações modernas, voltadas ao desenvolvimento da cidade industrial. Concluído em 1930 com a colaboração da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Distrito Federal, o plano apresentava soluções para questões como o planejamento de transporte público de massas e do abastecimento de água, a habitação operária e o crescimento das favelas, além de propor um zoneamento para a cidade e a delimitação de áreas verdes como proteção das encostas e prevenção às enchentes, mazelas que historicamente afetam o Rio de Janeiro. Como outros planos que se seguiram, foi implementado em uma ínfima parte e abandonado. Ver: <http://planourbano.rio.rj.gov.br>, acesso em 07/07/2017.

‘playgrounds’ para crianças, servindo toda a zona de Botafogo e Flamengo. O projeto prevê ainda a construção de duas casas de chá, locadas dentro do parque, com ‘bars’ e ‘dancings’ tendo sido também encarado o problema das áreas de estacionamento que ficam majoradas de 20% ⁵⁹¹.

Justificando a iniciativa de uma “Feira de Amostras”, o conjunto de projetos – menos um plano diretor urbanístico do que um leque de imagens que possibilitava a representação de diferentes concepções de cidade e sentidos de modernização urbana acumulados por engenheiros, médicos, geólogos e outros agentes urbanistas desde o século XIX – apresentava, entretanto, uma linha de força, ponto de convergência das várias representações, que articulava a seleção de alguns preceitos de Agache com a recepção de algumas ideias de Le Corbusier, e que se faria presente na trajetória dos projetos do Parque. É formulada pelo arquiteto que mais acolheu e melhor reinterpreto os princípios corbusianos, Affonso Eduardo Reidy.

Formado no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e membro da equipe de Agache na formulação de seu plano urbanístico nos anos 1920, Reidy, na década de 1930, tomava parte do STPC, e naquele momento integrava a equipe do projeto do Ministério da Educação, sob as propostas de Le Corbusier. Autor do estudo *Urbanização da Esplanada do Castelo* apresentado em maquete na Feira de Amostras, em que modificava o conceito de edificação do sistema de quadras com áreas internas e rua corredor previsto no Plano Agache, e representado na perspectiva do *parkway*, pela área livre proporcionada pelos edifícios sobre pilotis, Reidy assim equacionava o tema que mobilizava o Plano:

Devido à própria configuração da cidade, as distâncias são grandes e as comunicações difíceis e sinuosas. [...] A solução desse problema, que deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo de melhoramento urbano, foi esboçada no plano Agache, com a criação dos grandes eixos de circulação da cidade. Em 1936, por ocasião de sua última estadia entre nós, o notável arquiteto e urbanista Le Corbusier interessou-se vivamente pela questão, chegando mesmo a apresentar diversas sugestões para a solução do problema. [...] Le Corbusier parte do princípio da separação do tráfego rápido do local, e eliminação dos cruzamentos de nível, com a criação de auto estradas elevadas. Vias essenciais de penetração, cujas condições devem satisfazer às exigências mais modernas do tráfego de automóvel, proporcionando a segurança requerida para grandes velocidades. Uma vez fixado o esquema das vias essenciais de comunicações, esse será a base de qualquer plano parcial de expansão ou transformação da cidade ⁵⁹².

⁵⁹¹ REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA, Projecto para um ‘Parkway’ na Avenida Beira-Mar, nov. 1938, p. 686.

⁵⁹² REIDY, A. E., Urbanização da Esplanada do Castelo, Revista Municipal de Engenharia, set. 1938, p. 604-607.

Para o assistente de Agache e discípulo de Le Corbusier, a solução do problema da “circulação”, ponto de partida para o urbanista, estaria na criação de um “esquema de vias essenciais de comunicações” que satisfizessem “às exigências mais modernas do tráfego de automóvel”, e proporcionassem “a segurança requerida para grandes velocidades”. Essa solução, segundo Reidy, seria alcançada com a implementação das seguintes medidas propostas por Le Corbusier:

A execução de demolições de pardieiros quase inabitáveis resultará uma área apreciável [...] constituindo lá o centro cívico e administrativo da Capital. Torna-se, porém, indispensável a conjugação de todos os esforços, e coordenação de interesses dos diversos setores da administração pública em torno de um plano sem o que nada resultará, além a situação caótica já existente. Na sugestão que apresentamos à alta administração municipal, procuramos atender aos seguintes princípios, que consideramos essenciais à solução do problema: separação do tráfego rápido, de penetração do local por auto estradas elevadas; redução do número de ruas; criação de passagens com mudança de nível nos cruzamentos de tráfego intenso; ausência da ‘rua corredor’ e das áreas internas; criação de espaços livres arborizados, ligados entre si, formando uma rede contínua e reestabelecendo o contato com a natureza; criação de praças de estacionamento e garagens subterrâneas, de modo a deixar as ruas exclusivamente para o tráfego; preservação do patrimônio histórico e artístico da cidade; criação de um núcleo urbano, estudado de forma a proporcionar o bem estar coletivo, principal objetivo do urbanismo; e penetração do novo traçado na parte existente da cidade; [...] Procuramos outrossim obter um conjunto plástico de composição clara e ordenada, projetada na escala dos tempos presentes⁵⁹³.

O conjunto de “composição clara e ordenada” sob o princípio da “livre circulação” e criação de espaços conectados em rede contínua para pedestres e automóveis a percorrer, por “sistemas de comunicação” distintos, o núcleo urbano em que estariam dispostos os serviços essenciais para o “bem estar coletivo, principal objetivo do urbanismo” apresentava-se como solução organizadora da cidade caótica, de “distâncias difíceis e sinuosas”. Da mesma forma, qualifica a solução racionalizante da desordem urbana pela eliminação de seus “pardieiros quase inabitáveis,” “cruzamentos” e outros obstáculos ao “apreciável”, o fluxo constante e ordenado, livre, rápido e incessante da modernidade que penetraria na parte existente da cidade transformada pela “escala dos tempos presentes” e pelo lápis do arquiteto.

Nesse aspecto alinhava-se à ideia do *parkway* que, apesar de derivada de outra concepção urbanística sobre o núcleo urbano, era também expressão do sonho moderno de uma cidade construída em função da velocidade rápida e da produtividade. Mas como preceito da cidade funcionalista de Le Corbusier, o

⁵⁹³ Ibid., p. 606.

Circular era associado a uma visão sistêmica que organizava o plano urbano em diferentes velocidades, e como parte de uma solução de conjunto que previa para a cidade existente uma ocupação integrada em que a relação entre edificações para uso público, residencial e comercial realizaria o sentido do núcleo urbano e o principal objetivo do urbanismo, para Reidy, o bem coletivo.

Concomitante à realização dos primeiros projetos sob inspiração corbusiana no Centro do Rio relacionados à sua crescente influência sobre arquitetos locais, a atuação da Secretaria de Viação e Obras Públicas mantinha-se vinculada a concepções urbanísticas estabelecidas e representadas, naquele momento, pelas proposições de Agache apropriadas pelo Plano da Cidade em que se acentuava o aspecto da circulação viária. O projeto do *parkway* reaparece em 1940 sem modificações no traçado, apresentado no V Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado em março daquele ano em Montevideu⁵⁹⁴. E seria apresentado novamente em dezembro do mesmo ano durante a Semana do Engenheiro, como parte de uma imenso conjunto de plantas ortogonais, mapas, gráficos, muitas fotografias e fotomontagens com recortes das perspectivas do Plano Agache, além de reproduções de pinturas, aquarelas, gravuras históricas. Acompanhavam a conferência do então Secretário de Obras, engenheiro Edson Passos, sobre Pereira Passos e seu *Plano de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro*⁵⁹⁵, e em que anunciava reformas administrativas promovidas por Dodsworth na capital federal e rerepresentava o Plano da Cidade e seus principais projetos em andamento ou a iniciar-se na Esplanada e em outras áreas do Centro e zona Norte, como a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Brasil. No que dizia respeito à atuação da Secretaria de Viação e Obras Públicas, após o histórico sobre o crescimento territorial da cidade, afirmava Passos:

Passados cerca de 20 anos do governo de Rodrigues Alves, já se observava, principalmente no centro da cidade, a insuficiência do traçado das vias resultantes da transformação operada naquela época. Concorreram para essa insuficiência o grande surto de progresso da cidade, consequente da própria transformação e o advento do automóvel, cuja influência, ultrapassando de modo geral as mais avançadas previsões, determinou profunda modificação na vida urbana criando a predominância do tráfego nos planos normais de urbanização⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA, V Congresso Panamericano de Arquitetos, mai. 1940, p. 201-229.

⁵⁹⁵ PASSOS, E., Plano de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, Revista Municipal de Engenharia, jul. 1941, p. 212-269.

⁵⁹⁶ Ibid., p. 215.

Como resultado de tal advento a “determinar” e “predominar” nos “planos normais de urbanização”, e como tentativa de resolver mais uma vez a “insuficiência” das transformações urbanísticas operadas no passado, o desmonte do Morro de Santo Antônio é assim justificado:

Todos os estudos de urbanização do Rio de Janeiro reconhecem a conveniência do desmonte do morro de Santo Antônio. Hoje ele é considerado simplesmente um ‘quisto’ perturbador da expansão do centro urbano, dificultando a comunicação entre as zonas sul e norte da cidade⁵⁹⁷.

Relaciona, a seguir, o *Parkway* como um dos resultados do desmonte:

A cidade conquistará, além de uma grande área central edificável, resultante do desmonte e das desapropriações circunvizinhas – mais outra de aterro, *non-aedificandi* e onde se formará um grandioso *parkway*, emoldurado no seu conjunto pelo deslumbrante panorama da baía de Guanabara⁵⁹⁸.

Em 1948, o *Parkway da Avenida Beira-Mar* seria apresentado com o mesmo título mas já com o traçado modificado por Affonso Eduardo Reidy – agora diretor do Departamento de Urbanismo, criado em 1945 em substituição ao STPC. Não mais a linha seca divisória entre uma cidade de quadras e ruas corredores e seu “deslumbrante” panorama-moldura mas incorporado em um Plano de Urbanização para o Centro do Rio de Janeiro, estudo de Reidy a partir das concepções urbanísticas de Le Corbusier. O *Estudo de Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio* abrangia as áreas criadas com o desmonte do Morro de Santo Antônio, a Esplanada do Santo Antônio e o Aterrado Glória-Flamengo. O estudo publicado na *Revista Municipal de Engenharia* detalhava em plantas e em uma maquete a urbanização da área a ser criada com o desmonte do morro, a Esplanada do Santo Antônio, além de um desenho esquemático que integrava as duas nova áreas.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 216.

⁵⁹⁸ Ibid.



Figura 5.12 - Croqui para a Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio, de Affonso Eduardo Reidy, na primeira versão apresentada em 1948. Arquivo do Centro de Pesquisa e Assessoria em Habitação e Urbanismo da EESC/USP apud BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 117.



Figura 5.13 - Planta da Urbanização da região Central proposta por Affonso Reidy. Revista Municipal de Engenharia. v. XV, n. 2, jul./set. 1948, p. 86. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Os preceitos de Le Corbusier são mais uma vez evidenciados no estudo de Reidy, perceptíveis não apenas nos riscos do croqui que adapta e reduz para a escala

da área central as vias aéreas e sinuosas como uma estrela do mar, que no desenho de 1929 do arquiteto suíço, apresentado no capítulo anterior, integravam o plano urbano para além da baía de Guanabara. Mas também na conceituação da ocupação da área, “a parte existente da cidade” a ser transformada pela nova “escala dos tempos presentes”:

A urbanização da área resultante do desmonte do morro de Santo Antônio consiste problema de grande responsabilidade, devido à repercussão que terá na vida desta Capital. Trata-se da última oportunidade de introdução de um elemento totalmente novo, no seu centro de gravidade, cujas consequências poderão ser de incalculável benefício para a mesma, ou irreparavelmente funestas⁵⁹⁹.

No plano, Reidy buscou responder, no exercício de urbanização da nova área sob preceitos corbusianos apresentados teoricamente na *Ville Radieuse*, à “responsabilidade” formulada textualmente de implantar no “centro de gravidade” da cidade “um elemento novo” para seu “incalculável benefício”. O tema da circulação é destacado e ocupa boa parte do estudo que detalha o “sistema” e suas “seções” a “drenar” a “inércia”, as “paradas”, os “congestionamentos”, e “interligar” as partes da cidade e selecionar o tráfego de acordo com as “diferentes velocidades: dos automóveis, dos veículos pesados e dos pedestres”. A partir dessa premissa, é esboçada uma via expressa elevada projetada em dois níveis que complementaria o projeto da Avenida Perimetral – que, como diz o nome, circundava o centro pela região portuária – na função de ligar, pela área do Santo Antônio, as regiões Norte e Sul e estabelecer a ligação entre, de um lado, as avenidas Presidente Vargas e Brasil e, de outro, as avenidas Beira Mar e Glória-Lagoa: a avenida Norte-Sul a desembocar, como a Perimetral, no futuro Aterrado da Glória-Flamengo que estenderia por quatro pistas expressas esse fluxo até a zona Sul.

Como motivo e resultado desse projeto de sistema viário eficiente e estanque, os pedestres teriam liberdade de circulação por áreas livres e contínuas, condição possibilitada pela construção de prédios altos sobre pilotis, “assegurando, mesmo no centro urbano, um maior contato com a natureza, contribuindo o sol, o espaço e a vegetação para proporcionarem um ambiente ameno e saudável”. E através de uma grande praça a integrar o Centro Cívico ao centro comercial e aos centros de cultura e diversões. O Centro Cívico municipal seria construído no cruzamento das

⁵⁹⁹ REIDY, A. E., Estudo de Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio, Revista Municipal de Engenharia, jul./set. 1948, p. 86-97.

avenidas Norte-Sul e Almirante Barroso, local escolhido para a sede da administração da cidade, pois seria igualmente “acessível às populações das zonas Norte e Sul”, ficando próximo dos edifícios da Prefeitura, Câmara de Vereadores, da Biblioteca e do Museu da Cidade.

A criação desse “ambiente adequado” expressa-se na proximidade e integração desses centros às unidades residenciais que representam “a primeira e mais importante das funções urbanas, o Habitar”. Como em seus projetos de habitação popular desenvolvidos nessa mesmo período – entre 1946 e 1952 – para o Departamento de Habitação Popular dirigido por Carmen Portinho, de que é símbolo o premiado Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho, Reidy propõe como unidade residencial não apenas o apartamento, mas a soma dos “serviços comuns necessários ao pleno desenvolvimento da vida da comunidade” – públicos, como escolas e o centro de saúde, ou de iniciativa particular, como estabelecimentos de comércio, clubes e restaurantes. Expressa-se igualmente na ênfase da importância de um zoneamento a ordenar a ocupação da área não sendo “admissível a utilização de um mesmo tipo de edificação para os mais variados fins, como comércio, escritórios, habitações, etc. Cada função exige condições definidas e peculiares ao seu desempenho.” Afirma Reidy que

O projeto de urbanização foi estudado de forma a não ser ultrapassada a densidade média de mil habitantes por hectare, proporcionando condições adequadas ao natural desenvolvimento das quatro funções da cidade: Habitar, Trabalhar, Cultivar o corpo e o espírito, e Circular⁶⁰⁰.

O projeto é apresentado na imprensa com chamadas e termos evocativos de distintos imaginários como a manchete estampada na primeira página do jornal Correio da Manhã, abaixo de uma foto de sua maquete: “O Centro do Rio coberto de verde – Um plano-poema – O importante é respeitar o plano de cirurgia-plástica.”⁶⁰¹ O texto saúda o “plano-poema” de Reidy para uma “cidade inédita”:

Qualquer leigo que olhe as fotografias do projeto de urbanização do Centro do Rio, o plano Reidy (um dos arquitetos que deu à cidade o Palácio da Educação) não poderá deixar de sentir a beleza correta daquela cidade diferente bem no centro da cidade. Uma cidade tranquila, ordeira, feliz. Assassinos não serão cometidos ali. Trocadores de ônibus ficarão cheios de brandura debaixo das colunas que sustentarão arranha céus que, ao contrário dos antigos arranha céus, sobem sem esforço, pousados sobre pernas de garça. Desmontando o morro de Santo Antônio e urbanizando o centro de acordo com esse projeto, o Rio poderá ser, mesmo que em

⁶⁰⁰ Ibid., p. 97.

⁶⁰¹ A. C. C., O Centro do Rio coberto de verde, Correio da Manhã, 7 nov. 1948, Capa.

uma pequena área, uma cidade inédita, a cidade pela qual anseiam todos os arquitetos dignos do nome. Poderá ser a “Cidade Radiosa” sonhada pelo morubixaba deles todos, o suíço-francês Le Corbusier, homem cheio de engenho e arte⁶⁰².

O autor – que assina A. C. C. e é desenvolto no tema como um crítico especializado – prossegue a matéria em tom de desafio às autoridades públicas:

Estamos, sem literatura e sem ‘blague’, diante de uma coisa grandiosa. O fato de executarmos ou não o plano dará a medida do nosso arrojo criador ou da nossa renúncia, da nossa aceitação, por preguiça mental ou medo dos riscos, de algum dos planos bolorentos e sem poesia já existentes. Estamos criando 296.865m² de Atenas em pleno Centro horrendo de uma cidade – se nos lançarmos à realização do projeto Reidy⁶⁰³.

Paralelamente ao discurso sobre o “arrojo criador” que deveria “lançar” a todos na empreitada e que transformava em um detalhe e favas contadas a demolição de um enorme morro habitado e organicamente incorporado ao “Centro horrendo de uma cidade”, um obstáculo às “coisas grandiosas”, a matéria prossegue descrevendo a maquete: “ao fundo, os edifícios de habitação que abrigarão 8.000 pessoas. Além disso, uma estrada em dois níveis, [...] e... amplos espaços verdes, jardins. Até uma lagoinha azul na Cinelândia”.

O autor destaca ainda a viabilidade econômica do projeto calculada pela “máxima densidade populacional” alcançada e, a partir da imagem do projeto, devaneia sobre uma cidade imaginada:

Daí para frente [acima dessa densidade] não se vive mais comodamente. Vive-se copacabanamente. O que o plano faz é liberar o espaço em terra para o homem-animal. O homem que trabalha, que mora, medita, conversa e ganha sua vida está no ar, nos grandes arranha céus pousados em perna de cegonha. O chão foi liberado para o homem de sangue e de osso e para a criança. Nele andamos a pé, sobre grama. Não esbarramos em todo o mundo, não engolimos todos os bacilos possíveis, não nos odiamos por tanto nos atropelarmos. Acabou o congestionamento assassino⁶⁰⁴.

Sem que seja tratado de forma específica no estudo ou nas matérias jornalísticas que se detinham sobre a realidade terrestre e tangível da Esplanada de Santo Antônio, o futuro Aterrado da Glória-Flamengo – pintado de verde no esquema gráfico do plano – estendia pela orla marítima o conceito de núcleo urbano da Esplanada como área de livre circulação para “a criança e o homem de sangue e de osso”, o pedestre para quem se prescrevia o contato com a natureza que proporcionaria um ambiente “ameno e saudável”.

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ Ibid.

⁶⁰⁴ Ibid.

Mas não apenas isso. O aterrado passa a ser também a área em que as várias vias expressas desembocariam. No estudo, e sem que isso seja mencionado, o Aterrado seria onde as diferentes velocidades, dos automóveis, dos veículos pesados e dos pedestres, se encontram em um mesmo plano. Uma espécie de pororoca urbanística sem resolução naquele momento de estudo projetual, é um ponto cego do sistema onde as funções urbanas do Circular, e seu sistema de diferentes “seções”, e do Cultivar o corpo e o espírito se embaralham sem solução.

Em 1949, Reidy apresenta uma segunda versão do projeto, como alternativa à proposta do então prefeito Mendes de Moraes que defendia um adensamento bem maior para a área, com vistas no retorno financeiro e nos interesses imobiliários de ocupação da região. Segundo relato de Carmen Portinho o prefeito recusara o projeto de 1948 sob a alegação de que “diante da praia ele queria abrir uma avenida com edifícios, à maneira de Copacabana, pois só com a venda de terrenos a municipalidade conseguiria dinheiro para urbanizar aquela área”⁶⁰⁵.



Figura 5.14 - Segunda versão do projeto Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio, de Affonso Reidy. 1949. Acervo do MAMRJ.

Nesse estudo, que contribuiu para a saída voluntária de Reidy do Departamento de Urbanismo alguns anos depois, o aterrado deixa de ser *parkway* ou área verde de ambiente ameno constitutiva do centro urbano, como esboçado

⁶⁰⁵ Apud BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 20.

nos projetos anteriores, para alocar uma linha de edifícios localizados na Avenida Beira-Mar – Praia do Flamengo e isolados da área marítima pela via expressa entre o Centro à Zona Sul, “uma ligação franca e desembaraçada”⁶⁰⁶ que garantisse o fluxo de velocidade cada vez maior do modelo viário de modernização que se impunha sobre o ambiente urbano. Diante da pressão dos poderes municipais, Reidy conseguiu ao menos livrar a vista e a brisa da orla sobre a cidade limitando o número de edifícios e posicionando os arranha céus ortogonalmente em relação à orla.

Em 1953, quando Reidy, já fora da Prefeitura dedicava-se, entre outros trabalhos, ao projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, seu plano para o aterro reaparece na *Revista Municipal de Engenharia* em duas imagens. Uma montagem a partir de fotografia aérea de Carlos Botelho com o título *Parkway da Avenida Beira-Mar* em que estão desenhadas as pistas projetadas no plano de 1948, e um mapa da cidade intitulado “Rio de Janeiro, Artérias Principais do Plano Diretor – Departamento de Urbanismo”, em que a área virtual de um aterro tem a legenda “espaço verde”. Sobre a fotografia são projetadas pistas de tráfego viário, o MAM, áreas de estacionamento cercadas por jardins e o que parece ser instalações de um clube náutico. Além de uma praia na Enseada da Glória⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ A. C. C., O Centro do Rio coberto de verde, *Correio da Manhã*, 7 nov. 1948, Capa.

⁶⁰⁷ Em 1956, a mesma foto montagem do aterro compõe, ao lado do estudo de Reidy para a Esplanada de Santo Antônio, de 1948, e do mapa do sistema viário formulado no decorrer da década anterior no contexto do Plano da Cidade – que no momento previa onze túneis, sete vias radiais e nove vias perimetrais –, o verbete *City Plan Comission – Master Plan for Rio de Janeiro*, do livro editado pelo arquiteto Henrique Mindlin. O livro, organizado a pedido dos curadores da exposição *Brazil Builds* e lançado nos Estados Unidos, traz um apanhado dos projetos de arquitetura moderna realizados em sua maior parte no final dos anos 1940 e primeira metade dos anos 1950. O item apresenta as obras de urbanização em curso na cidade naquele momento e assinala a marcação na fotografia como “a eventual extensão de terras tomadas da baía para melhorar as condições de tráfego ao longo da Avenida Beira-Mar e criar novos jardins públicos e áreas de estacionamento perto do centro da cidade”. Em livre tradução de “*The shaded zone along the waterfront indicates the eventual extent of land now being reclaimed from the bay to improve traffic conditions along the Avenida Beira-Mar and create new public gardens and parking areas near the center of town*”. MINDLIN, H., *Modern Architecture in Brazil*, p. 230-231.



"PARK-WAY" DA AVENIDA BEIRA MAR

Com o material proveniente do desmonte do morro de Santo Antônio, será aterrada uma faixa de largura média de 250 metros ao longo do litoral, iniciando-se nas proximidades do Aeroporto Santos Dumont, onde já foi realizada uma parte do atêrro, daí prosseguindo ao longo da Avenida Beira Mar, Praia do Flamengo e Avenida Rui Barbosa até encontrar a parte recentemente aterrada da Praia de Botafogo. Essa área, que será conquistada ao mar, possibilitará a criação de um parque público e a execução das novas pistas que ligarão as avenidas Norte-Sul e Perimetral (projetadas) com as vias de acesso ao Túnel do Pasmado, recentemente concluídas, estabelecendo, assim, uma franca ligação dos bairros litorâneos da zona sul com a zona norte e o centro.

A nova avenida terá as características de via expressa, isto é, sem qualquer cruzamento de nível

e a largura das pistas será idêntica às da Praia de Botafogo, 14 metros para cada sentido. A travessia dos pedestres será assegurada por passagens subterrâneas localizadas de 300 em 300 metros. Nessas condições, poderão, as áreas de recreação do parque, ser utilizadas pelas crianças sem qualquer risco. Esse grande parque à beira mar, em que será transformada a área a ser aterrada, constituirá um elemento de grande valor paisagístico e oferecerá aos moradores dos bairros vizinhos todos os benefícios e atrativos proporcionados pelas instalações de que, será dotado como sejam pequenos restaurantes, áreas para jogos infantis e recreação, teatrinho ao ar livre, instalações para banhos de mar e esportes náuticos, museus de arte, etc., tudo entre abundante vegetação e desfrutando da magnífica vista panorâmica.

72 — ABRIL - JUNHO, 1953

REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA

Figura 5.15 - *Parkway* da Avenida Beira-Mar. Fotomontagem a partir de imagem aérea de Carlos Botelho. Revista Municipal de Engenharia. v. XX, n. 2, abr./jul. 1953, p. 72. Acervo da Biblioteca FAUUSP.



Figura 5.16 - Plano Viário para o Rio de Janeiro. c.1948. Revista Municipal de Engenharia. v. XX, n. 2, abr./jul. 1953, p. 76. Acervo da Biblioteca FAUUSP.

O texto, não assinado, anuncia a ocupação do Aterrado da Glória desvinculado do projeto de urbanização integrada da “cidade radiosa” proposta por Reidy em 1948. Seleciona dela apenas parte dos elementos de integração urbana que compunham o projeto original, ao explicitar na fotomontagem, no mapa do Plano Viário e no texto o objetivo principal do projeto: implementar o eficiente sistema de circulação viária de alta velocidade, conectando as pistas de ligação das Avenidas Norte-Sul e Perimetral, ambas ainda em projeto, com as vias de acesso ao Túnel do Pasmado, recentemente concluídas. O sistema de circulação que coordenaria as “diferentes velocidades” no meio urbano é reduzido assim, a um sistema de velocidade rodoviária que passa a responder pela totalidade do sentido da modernização e ordenamento urbano. Em função desse objetivo principal, inclui-se a proposta do *parkway*. Esquecidos os outros aspectos que organizariam o núcleo urbano, segundo os preceitos funcionalistas que originalmente articulavam o Plano Reidy, sobrou nessa operação de sucessivas reduções e simplificações, um recorte-fragmento insular que redefinia a área verde de livre circulação pedestre como mancha complementar e isolada a adornar o sistema de circulação viária, essa o foco das intervenções.

Assim reinterpretado, o “Circular” identificava como modernização urbanística a solução do problema do transporte urbano e esse, reduzido ao sentido de velocidade máxima dos automóveis como metáfora da eficiência e da produtividade. Essa concepção redutiva de modernização e de urbanismo moderno – os problemas de urbanismo compreendidos como problemas de engenharia de tráfego que tratasse exclusivamente de tráfego rodoviário – se perpetuaria como aspecto a que se dedicariam os projetos de urbanização aprovados pelo Departamento de Urbanismo após a saída de Reidy, no traçado do engenheiro José de Oliveira Reis, urbanista como Reidy e também vinculado à Secretaria Geral de Viação e Obras desde os anos 1930. Com formação em engenharia de tráfego, Reis havia participado da Comissão do Plano da Cidade e lá deixado sua marca, assim como nos projetos de que participou executados ou iniciados nos anos 1940, como a Avenida Brasil e Avenida Presidente Vargas, e nos anos 1950, como a Avenida Perimetral. Segundo relato do engenheiro Affonso Canedo, “eram as grandes avenidas projetadas na época, [...] muitas delas deixaram de existir porque seriam

inviáveis. Mas isso era o sonho do Oliveira Reis. E esse sonho chegou a ser traçado no Plano da Cidade”⁶⁰⁸.

Esse sonho norteava a atuação do Departamento de Urbanismo da Secretaria de Obras nos anos 1950, sob direção de Reis. Isso se verifica na reapresentação do Plano Diretor dos anos 1940 no artigo *Principais Vias e Artérias do Plano Diretor* publicado em 1960 na *Revista de Engenharia do Estado da Guanabara* e assinado pelo engenheiro. O mapa geral do Plano reaparece acompanhado de mapas e projetos assinados pelo Departamento de Urbanismo da Secretaria de Obras, representando as regiões Norte, Central e Sul da cidade sobre as quais era traçado um sistema de avenidas, vias expressas, trevos, anéis, túneis e viadutos interligados.

Esse Plano Diretor associava-se ao chamado *Plano de Realizações* criado juntamente com os meios para realiza-lo, a autarquia municipal Superintendência de Urbanização e Saneamento, SURSAN, pelo então prefeito Negrão de Lima, em 1958. O órgão que havia absorvido parte do corpo técnico e das atribuições da Secretaria de Viação e Obras Públicas, e que era dotado de autonomia administrativa e orçamentária retomava no final dos anos 1950 o curso e o ritmo das obras iniciadas nos anos 1940.

Como em outras ocasiões na história do urbanismo carioca, o *Plano de Realizações* selecionava projetos previstos no Plano da Cidade, e cujas obras estavam paralizadas ou ainda não haviam sido iniciadas. Nesse momento sensível de mudanças administrativas e de redefinição da autonomia política e fiscal dos órgãos executivos e legislativos da municipalidade, como era o caso da SURSAN, o artigo, publicado no primeiros semestre de 1960, tinha o objetivo de reforçar a importância da atuação da autarquia e da manutenção de sua autonomia, a “urgência das obras”, e o viés urbanístico que as selecionara como prioridade.

O texto assim assinalava o objetivo do Plano:

Inúmeros são os problemas que afligem a cidade e dentre eles, cumpre ressaltar o do transporte coletivo e o do tráfego. A insuficiência das vias principais do tráfego e de meios de transporte superficiais atualmente usados em precárias condições, tornaram a capital da República numa cidade angustiante. Um e outro estão equacionados, restando, entretanto, à Alta Administração, atacar as soluções propostas. Com relação às principais vias arteriais do Plano Diretor, daremos aqui uma notícia ligeira, cuja descrição pode ser acompanhada pelo mapa geral que a ilustra⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ CANEDO NETTO, Affonso Augusto, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 08 jul. 2015.

⁶⁰⁹ REIS, J. O., Principais Vias e Artérias do Plano Diretor, *Revista de Engenharia do Estado da Guanabara*, jan./jun. 1960, p. 8-13.

O Parque não é citado no artigo de Oliveira Reis. Consta somente como ilustração em um dos projetos, *Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel do Pasmado e o Aeroporto Santos Dumont*, de 1958, que, como todas as outras pranchas publicadas recebera o carimbo do Departamento de Urbanismo, essa como “PA 7172”, o que indica sua aprovação pelo órgão regulador da ocupação urbana⁶¹⁰.

⁶¹⁰ O PA, Projeto de Alinhamento, é um instrumento de regulação de arruamento e ordenação da ocupação e construção do espaço público e dos lotes privados, e é definido atualmente pela Secretaria Municipal de Urbanismo da Secretaria de Viação e Obras Públicas. No período estudado, os PAs eram definidos pelo Departamento de Urbanismo. Em 1953, foi aprovado o projeto de urbanização – PA 6128 – da faixa litorânea compreendida entre o Aeroporto Santos Dumont e o Túnel do Pasmado, abrangendo o Aterro do Calabouço, Glória, Flamengo, Morro da Viúva e Botafogo, e definindo a linha de cais da orla marítima e as novas pistas do Aterro de autoria do Departamento de Urbanismo através de seu diretor o arquiteto Affonso Eduardo Reidy e do arquiteto Edwaldo Vasconcelos. Este projeto que conceituava o aterro e sua ocupação com vias e áreas de lazer foi aprovado pelo prefeito Dulcídio Cardoso. Em 1958, foi elaborado um projeto de alinhamento – PA 7072 – estabelecendo novas pistas no Aterro. O projeto previa passagens sob e sobre as pistas de tráfego, e suas ligações com as praias. Foi elaborado pelo Departamento de Urbanismo por Hermínio de Andrade e Silva, Edwaldo Vasconcelos e José de Oliveira Reis e aprovado pelo prefeito Negrão de Lima. Arquivo da Secretaria Municipal de Urbanismo.



Figura 5.17 - Planta Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel do Pasmado e o Aeroporto Santos Dumont. 1958. Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, v. XXVII, n. 1/2, jan./jun. 1960, p. 8-13. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

O desenho incluía, além das edificações já definidas ou construídas na época como o MAM e o Monumento aos Pracinhas, quatro vias expressas que contavam com seções elevadas e servidas de recuos, passagens e estacionamentos. Na estreita faixa litorânea que restava, pintada de verde, eram localizados um “Monumento ao Almirante Tamandaré” junto ao Monumento aos Pracinhas, “clubes de regata” na Enseada da Glória com “restaurante e bar”, “campos de esporte” na altura do Outeiro, um “lago” e uma pequena marina com “garagem e barcos” na extensão da Praia do Flamengo na altura do Morro da Viúva. Além de uma grande “Área destinada ao Museu de Ciências” junto ao aeroporto.

Mantendo o mesmo traçado de Reidy e enfatizando apenas uma das perspectivas que estruturavam a ocupação da área no projeto de 1948, a lógica da circulação viária preenche o novo aterrado. E os elementos que caracterizam a função de lazer existem em função dessa ocupação, ilustrando isolados as bordas restantes cujo acesso se dá preferencialmente pelo automóvel, restando aos pedestres passagens extensas e em pequeno número. Essa desproporção expressa-se nas apresentações do plano por Oliveira Reis e outros urbanistas do Departamento de Urbanismo a autoridades e à opinião pública através da imprensa, em que o interesse era “metodizar a exposição” do complexo sistema viário que equacionaria as soluções para a “cidade angustiante”⁶¹¹. Nessa “trama da ideia” formulada por “vias claras”⁶¹², o pedestre, a rua e seu livre circular ficariam de fora da equação que buscava soluções para os problemas da cidade que parecia angustiante justamente pela negação da escala humana em suas novas paisagens.

5.3 Belacap, cidade de asfalto e pó

Após as diferentes versões publicadas deste o final dos anos 1930, era esse projeto de 1958, *Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel do Pasmado e o Aeroporto Santos Dumont*, que estava sendo implantado pela SURSAN quando o novo governo da Guanabara assumiu em dezembro de 1960 e

⁶¹¹ REIS, J. O., Principais Vias e Artérias do Plano Diretor, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./jun. 1960, p. 8.

⁶¹² Como formulado pelo ginasta conferencista. LE CORBUSIER, Le Corbusier e o Brasil, p. 86.

o GT foi formado no início de 1961. Em carta a Lacerda nos primeiros dias do novo governo, Lota registra: “Acho prudente não se gastar tempo em fazer coisas que poderão dificultar um plano melhor – já vi os planos da Sursan – são horrendos. Depois eu conto. Tem até um lago diante da Guanabara!”⁶¹³.

Essa reação negativa de Lota aos “planos da Sursan”, em que pese a implicância com “lagos” ou outros elementos pontuais, está referida a algo mais amplo e, como visto no artigo de 1962, é indicativa de visões conflitantes sobre a urbanização do Aterrado, leituras e apropriações distintas do mesmo Plano Reidy de 1948. Os “planos horrendos” que estavam em andamento no início de 1961 eram a ocupação da área em que se privilegiava a construção das pistas de velocidade, de acordo com o desenho original do Plano Reidy, mas filtrado e interpretado em função da simplificação que a noção circulação havia sofrido no âmbito do urbanismo carioca. Pelo menos, no âmbito de atuação da Secretaria de Viação e Obras Públicas. Transformada em seu sentido original, a função Circular passara a ser adjetivada e compreendida como um sistema de circulação rodoviária.

Decerto que não como um fenômeno isolado de iniciativa pontual da Secretaria de Viação e Obras da PDF, mas como interpretação local de um fenômeno cultural que incluía o Brasil no contexto ocidental do pós-guerra. Essa onda cultural era representada por vários símbolos dos novos padrões de produção industrial e de consumo identificados com o chamado *american way of life*, entre eles, um ícone do desenvolvimentismo fomentado pelo governo de Juscelino Kubitschek, nos anos 1950: o automóvel. As políticas públicas, em nível nacional e internacional, de fomento e apoio ao transporte rodoviário hipertrofiaram e tatuaram uma feição desenvolvimentista no fascínio das vanguardas modernistas futuristas pela velocidade da máquina no ambiente urbano.

Segundo a historiadora Lúcia Lippi Oliveira, a construção da nova capital federal no interior do país, no final da década de 1950 simboliza iniciativas dos governos brasileiros, marcadamente, de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek, que, a partir do final dos anos 1930, visavam alcançar o desenvolvimento econômico e social do país pela chave da integração nacional identificada como uma geopolítica de ocupação e integração do território brasileiro, a chamada conquista do oeste⁶¹⁴.

⁶¹³ SOARES, Lota Macedo, Carta para Carlos Lacerda, 19 jan. 1961.

⁶¹⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi, A conquista do oeste, p. 1.

A partir de 1937, agências foram criadas para formular e implementar políticas destinadas a “vencer os vazios territoriais”⁶¹⁵. São exemplos o Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, DNER, encarregado de desenvolver um plano de estradas de rodagem e agências como o Conselho Nacional de Geografia, o Conselho Nacional de Cartografia, o Conselho Nacional de Estatística e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que forneceriam dados e instrumentos para se traçar linhas mestras de uma “política territorial”, pelo povoamento e pela regulação de deslocamento populacional, de transporte e de comunicação.

Ainda, a criação da Petrobras e o estabelecimento de uma política nacional de fomento à indústria automobilística nos anos 1950 viriam consolidar essas diretrizes. Exemplar do contexto – e da força simbólica da paisagem do Rio de Janeiro, ainda Capital Federal – é a realização do XIº Congresso Internacional Rodoviarista na cidade em 1959, que apresentava uma logomarca representando a marcha civilizatória promovida pelas estradas de rodagem e um selo comemorativo em que uma autopista veloz ziguezagueia pelo Pão de Açúcar.



Figura 5.18 - Envelope com a logomarca e o selo comemorativo do XIº Congresso Internacional de Estradas de Rodagem, realizado no Rio de Janeiro, em 1959. Acervo pessoal de Silvia Ilg Byington.

⁶¹⁵ Ibid.

Alinhados a esse modelo de desenvolvimento planos e obras rodoviárias de integração urbana por grandes avenidas, viadutos e túneis, a exemplo dos citados projetos cariocas, foram marcas de atuação de governos estaduais também em outras capitais, como São Paulo, com Prestes Maia, Belo Horizonte, a partir do governo de JK, e também Curitiba, Porto Alegre e Recife. Interessa observar que o ímpeto e o impacto dessas intervenções localizadas nas áreas centrais e históricas dessas cidades capitais sugerem a natureza simbólica de tais operações que substituíam ou ao menos contribuía para mascarar as reais dificuldades de implementação de um plano nacional de integração por rodovias ou ferrovias. Em 1958 quando visitou as obras de Brasília, Elizabeth Bishop registra seu estranhamento ao ver uma situação em que a ordem dos fatores de desenvolvimento parecia invertida:

Atualmente a ferrovia mais próxima vai somente até Anápolis, uma cidade a 150 quilômetros de distância. Do Rio são três dias de viagem, utilizando trens de bitola padrão e de bitola estreita; de lá vai-se a Brasília de caminhão ou jipe. Até agora, apenas dois carregamentos de material de construção chegaram lá pela ferrovia; todo o resto foi transportado por estradas muito ruins – isto é tudo que não tenha sido levado por aviões. [...] essa tentativa de construir uma cidade antes de se lançar estradas que cheguem até ela é uma das críticas mais sérias feitas à nova capital do presidente Juscelino Kubitschek⁶¹⁶.

Essa lógica da inversão – para usar uma expressão adequada, por o carro na frente dos bois – que explicita a carência de infraestrutura e o abismo entre projeto e realidade na história brasileira, ganha expressão no processo espetaculoso e metonímico das obras rodoviárias e das autoestradas circulando no centro das capitais substituindo as rodovias que deveriam estender-se pelo interior do país conectando regiões distantes em um mapa continental.

Tal fenômeno expressou-se para além das intervenções diretamente assinaladas nos projetos a cargo da SURSAN e da Secretaria de Obras da PDF. No final dos anos 1950, o plano de obras da Esplanada de Santo Antônio previa – além da desapropriação, demolição e alteração de edifícios, ruas, largos, travessas e outros espaços de sociabilidade da cidade histórica, a cidade “horrenda” do cronista misterioso do *Correio da Manhã*, – a desativação e a demolição da estação central dos bondes municipais, o popular Tabuleiro da Baiana, o que representava o abandono de investimentos no sistema de bondes urbanos.

⁶¹⁶ BISHOP, E. Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios. In: _____, *Prosa*, p. 206.



Figura 5.19 - Vista do Centro com a nova esplanada atravessada pela Avenida República do Chile, aberta com a retirada do Morro de Santo Antônio. Em uma das extremidades da nova avenida, o Tabuleiro da Baiana ainda de pé. Agosto/1960. Fotografia desconhecido. Acervo pessoal de Gilberto Morand Paixão.

Muito rapidamente, nos primeiros anos da década de 1960, a maioria das linhas de bonde já estava desativada, sobrevivendo no cenário urbano apenas os trilhos deixados aparentes no asfalto das ruas e avenidas. O engenheiro Walter Pinto Costa relata um episódio simbólico dessa febre modernizadora, em suas palavras, a “ideia vigente na época”:

Eu morava em Botafogo, em frente a garagem de bondes, onde hoje é a Cobal. Ali era a garagem de bondes. E tivemos uma participação muito grande no governo Carlos Lacerda de acabar com os bondes. O Lacerda... nós desapropriamos a garagem de bondes que ficava na Praça da Bandeira. Pegamos um mandato judicial para desocupar a garagem de bondes da Praça da Bandeira, e com os tratores todos que nós conseguimos reunir, retiramos os bondes da garagem, levamos para a rua, puxando o bonde com trator, e demolimos o prédio da garagem de bondes. E a mesma coisa fizemos na garagem do Humaitá [...] rebocando os bondes, de lá para um lugar qualquer, e demolimos e fizemos o mercado, para poder tirar os bondes. [...] E não havia motivo porque parar o bonde, várias cidades do mundo tem bonde até hoje. Já viajei pelo mundo inteiro, tem bonde. [...] Mas era a ideia vigente na época, nós estávamos muito empolgados com o rodoviarismo⁶¹⁷.

⁶¹⁷ COSTA, Walter Pinto, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 15 jul. 2015. O Rio fora a primeira cidade da América do Sul a ter um sistema de bonde elétrico, operante desde o final do

O sucateamento da operação dos bondes como sistema de transporte público, é um dos exemplos do desaparecimento, para além do sistema em si, de lugares e suportes físicos de formas e práticas culturais intrínsecas ao cotidiano da população pelas quais a cidade era reconhecida por seus habitantes. As intervenções alteraram ou romperam redes de sociabilidades urbanas, interferindo na relação da população com o espaço e o tempo do habitar a cidade. Entre os exemplos sublinha-se o próprio desmonte do Santo Antônio, iniciado na década de 1950 e, na década seguinte, a demolição do Mercado Municipal da Praça XV para a passagem da Avenida Perimetral, outra “obra fundamental para desafogar o tráfego na cidade”⁶¹⁸, como previsto no projeto divulgado em fotorreportagens na época.

século XIX e que, nos primeiros anos da década de 1960, é desmantelado com rapidez. Em 31 dez. 1960, a pioneira Companhia Ferro-Carril Jardim Botânico foi desapropriada pelo governo da Guanabara e após as desapropriações da Light e Ferro-Carril Carioca, foi criada a Companhia de Transportes Coletivos, CTC, que passou a operar com exclusividade todas as linhas de transporte coletivo da cidade, algo inédito na história do Rio. A CTC substituiu bondes e trilhos por ônibus elétricos, *trolley-buses*, que percorriam o trajeto Centro-Zona Sul pelas novas pistas do Aterro. A última linha de bondes na Zona Sul parou de circular em maio de 1963 e o mesmo ocorreu com as linhas Zona Norte. Em 1965, apenas linhas de trechos muito curtos mantinham-se em operação: Santa Teresa, Alto da Boa Vista, Engenho Novo, Cascadura, Jacarepaguá, Bananal e o trem do Corcovado. Após a notícia de que a CTC estava queimando os bondes recolhidos em seus depósitos para vender a sucata a peso, a Associação dos Museus de Carris, dos Estados Unidos, comprou alguns remanescentes salvos dos incêndios e que rodam até os dias atuais em algumas cidades norte americanas. Ver MORRISON, Allen, *The tramways of Brazil. A 130-year survey*, p. 111; e VOGEL, Jason, *Salvos da fogueira*, p. 1.

⁶¹⁸ O CRUZEIRO, Rio, cidade mendiga, 12 out. 1957, p. 78.

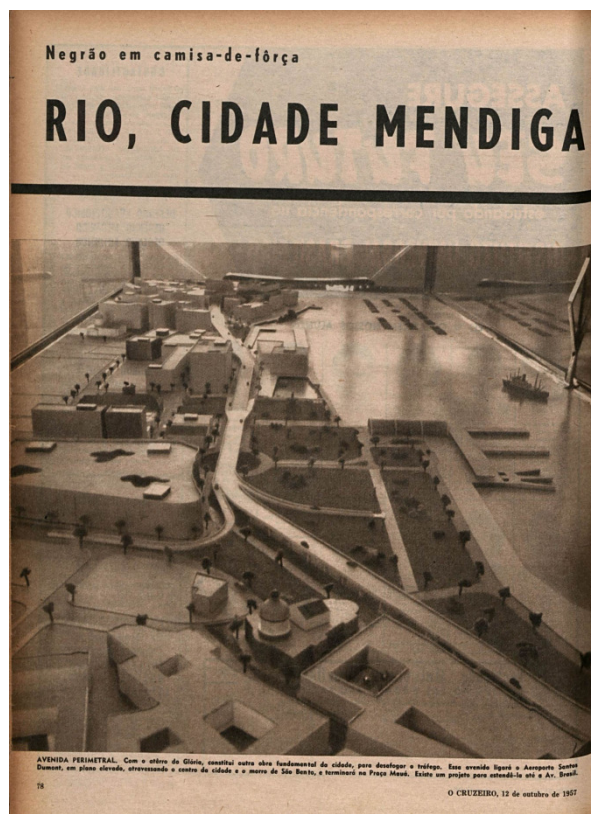


Figura 5.20 - Maquete do projeto da Avenida Perimetral, uma das vias previstas no Plano da Cidade, sob o título “Rio, cidade mendiga”. Revista O Cruzeiro, 12 out. 1957. Acervo Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.



Figura 5.21 - A Avenida Perimetral construída sobre o Mercado Municipal que, entre outros prédios históricos, foi demolido a seguir. Revista O Cruzeiro, 5 nov. 1960, p. 84. Acervo Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Na febre de propagação do automóvel como símbolo de uma temporalidade moderna atrelada à noção de rapidez e de aceleração, bondes, mercados, prédios, morros, praças, largos, becos, ruas e ladeiras no período de poucos anos passam a ser identificados como objetos pitorescos, obsoletos, memorabilia ou velhas sucatas de outros tempos⁶¹⁹. Aspectos que, segundo Lota no citado artigo de 1962, seriam fundamentais para o “caráter e personalidade” da cidade, “aquele elemento de surpresa e de originalidade que a distingue das outras.” E que podem ser identificados, isoladamente e em seu conjunto, como um processo acelerado e radical de transformação da paisagem urbana do Centro do Rio.

Esse processo histórico retomava uma dinâmica cultural que, nos planos de remodelação de “cirurgia plástica” promovia a retirada e o apagamento do que era visto como “falha” no belo cenário da Cidade Maravilhosa. Como visto no primeiro capítulo, na dimensão das trajetórias biográficas, o processo de remoção de moradores das áreas centrais – aquilo que a historiadora Brodwyn Fisher identifica como a lógica que fornece identidade à heterogeneidade dos pobres cariocas na primeira metade do século XX, a exclusão de direitos sociais – mantém-se e intensifica-se no decorrer das décadas seguintes, agravado com o adensamento populacional da cidade nesse momento de intensa migração. Para esses moradores as funções da Cidade Radiosa, seu “ambiente adequado” e de “incalculáveis benefícios”, projetados por Reidy e outros urbanistas nos anos 1930 e 1940, eram uma paisagem que se via ao longe cada vez mais nebulosa e distante de casa.

⁶¹⁹ Esses aspectos são muito rapidamente ressignificados por ocasião das celebrações de 1965, em que narrativas nostálgicas elencam esses aspectos como símbolos do velho Rio em oposição ao “Novo Rio” moderno erguido “milagrosamente” nos primeiros anos da Guanabara. Ver Suplemento Especial da Revista Manchete, de 1964. Coleção Carlos Lacerda. Seção Obras Raras da Biblioteca Central da UnB.



Figura 5.22 - Favela da rua do Lavradio, na encosta do Santo Antônio, uma das comunidades removidas entre a segunda metade da década de 1950 e a década de 1960. 1955. Fotografia desconhecida. Acervo pessoal de Gilberto Morand Paixão.

Ao final da década de 1950, como demanda e resposta às críticas ao governo JK pela mudança atropelada e sem planejamento da administração federal para a nova capital e que sucateara o Rio, os canteiros de obras tinham se proliferado por toda a região Central e pela orla da baía e zona Sul. Palanques e inaugurações de obras inacabadas passaram a proporcionar ocasiões privilegiadas para discursos e acenos de despedida, agradecimentos e novas promessas à população carioca em um campo minado. A confusão urbanística acentuava o tom inflamado do momento terra arrasada que era dado por vozes críticas como a da escritora Raquel de Queiroz. Em sua coluna *Última Página*, publicada na revista *O Cruzeiro*, em que a escritora abordava questões sociais e políticas em comentários sobre atualidades locais e nacionais, o estado da velha capital e “seu rosário de males” não ficou despercebido na semana da mudança da capital:

Enquanto isso, o Governo Federal faz como a Rainha Dona Carlota Joaquina e parte para Brasília, batendo o pó dos sapatos e dizendo que do Rio só quer a distância e as poucas lembranças. Também no estado em que fica a nossa velha cidade, é natural que o hóspede ingrato corra em procura de pouso mais ameno. Há por tudo um ar de ruína. O aterro da Glória largado a meio, coberto de mato e lama. O morro de Santo Antônio, como bolo em fim de festa, meio em pé, meio devorado. O esqueleto da

Perimetral, também largado, assombrando a zona do cais do porto, feito uma imensa ossada de serpente antediluviana. [...] E pouca cidade sai de uma guerra mais malferida que a nossa. Até que não faltam edifícios abatidos – esteja visto o São Luiz Rei, entre tantos outros⁶²⁰.

Na percepção do tempo miúdo da cidade ordinária, o tempo das obras – quase uma década de demolição de um morro avistado e habitado por séculos de vida urbana e de aterramento da baía imemorial; os longos anos de vai e vem de máquinas barulhentas e caminhões de entulho, pedras, terra, barulho e poeira a sujar e encobrir como uma “bomba atômica”⁶²¹ os bairros centrais, suas lojas, ruas, pessoas e as próprias ideias dos cariocas aflitos; o aterramento de uma praia, tão pequena quanto estimada, seguido de ressacas que teimavam em desfazer em poucas horas o trabalho de muitas semanas; a abertura e o fechamento e novamente a reabertura de valas, canais, vias e passagens; a construção de estruturas misteriosas – não garantiam sentido algum a uma cidade que parecia perder sua paisagem, sua memória, sua identidade e seu futuro.

Coube ao “indiscutível” dialeto urbanístico, uma aliança azeitada entre discurso e imagem resolver essa incompatibilidade de processos, cenários e percepções, esse lapso entre tempo e espaço lembrado, vivenciado e imaginado. O fio mágico da projeção, uma linha de continuidade a alinhar descompassos e meandros da prática construtiva em relação às inflexões e solavancos das dinâmicas políticas e administrativas da cidade sustentou-se nas reiteradas projeções abstratas escritas, faladas, desenhadas, a alimentar a imaginação coletiva como anúncios de espetáculos ilusionistas. Nas palavras do conferencista ginasta improvisador, “novidades e mais novidades precipitam-se sobre ele, sua aparelhagem de recepção está sobrecarregada, é preciso, então, que se lhe exponham sistemas claros, indiscutíveis, espetaculares mesmo”⁶²².

⁶²⁰ QUEIROZ, R., Crise, O Cruzeiro, 30 abr. 1960, Coluna Última Página.

⁶²¹ Em crônica de janeiro de 1960 Carlos Drummond de Andrade escreveu: “As pessoas põem luto pelo que perderam não pelo que ainda podem recuperar. No caso da Lapa, diz a SURSAN de mau humor que os enlutados são os proprietários de imóveis que devem ser demolidos para a abertura de novas artérias; não defendem a limpeza, defendem o vil interesse particular. A SURSAN não admite que ninguém queira andar limpo, de roupa e de casa. Se reclama contra a poeira está fichado: é inimigo do bem público pois as obras do urbanismo só florescem no pó, e quanto mais pó, mais eficiência. Vi há dias um cogumelo gigante pairando sobre a Lapa de Jaime Ovalle e do convento carmelita. Perguntei se era a bomba atômica; explicaram-me que era o progresso”. ANDRADE, Carlos Drummond de, Luto, Correio da Manhã, 17 jan. 1960, 1º Caderno, p. 6.

⁶²² LE CORBUSIER, Le Corbusier e o Brasil, p. 86.

A esse frustrante cenário da cidade bolo em fim de festa emendavam-se, assim, colagens visionárias de “uma grande cidade moderna”⁶²³, que sairia irreconhecível da “Batalha do Pó” expressão cunhada pela imprensa em referência aos transtornos, poeira e sujeira provocados nas zonas Central e Sul pelas intervenções naqueles últimos anos da década de 1950⁶²⁴. O Aterrado Glória-Flamengo era a face mais fotogênica desse enorme canteiro de obras e seu vazio *tabula rasa* ideal para a projeção de um “Novo Rio”⁶²⁵ que se anunciava para a população esperançosa.



Figura 5.23 - Vista aérea do Aterrado Glória-Flamengo e abertura de um dos túneis de Copacabana, obras previstas no Plano de Realizações de 1958. Revista Manchete. 6 fev. 1960, p. 72. Acervo Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

⁶²³ O CRUZEIRO, Rio faz operação plástica, 5 nov. 1960, p. 82 - 83.

⁶²⁴ CORREIO DA MANHÃ, Batalha do pó. SURSAN inicia blitz para extinguir poeira, 18 nov. 1958, 1º Caderno, p. 2.

⁶²⁵ O CRUZEIRO, Rio quase quatrocentão, 3 fev. 1962, p. 103.



Figura 5.24 - Fotomontagem “Rio faz operação plástica – a Belacap assume aspectos de uma grande cidade moderna”. Revista O Cruzeiro. 5 nov. 1960, p. 82-83. Acervo Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

5.4

Uma emblemática paisagem tropical

Mas os registros das obras no Centro nos anos 1950 – anotada a ironia do nível inédito de congestionamento dos movimentos individuais e coletivos na zona central da cidade pela implantação de um moderno e racional sistema de velocidades produtivas de bens, serviços e pessoas – assinalam aspirações de paisagens para além das nuvens de poeira. E um sugestivo vocabulário, presente em manchetes e slogans das citadas reportagens populares nesse momento, evidencia-se, entre outros registros, na citada apresentação do projeto do *Parkway* feita em 1953. Nesse texto, ao lado da atenção à função urbana do Circular, é referido um segundo preceito delineado no Plano Reidy, a função de “Cultivar o corpo e o espírito” assim definida no texto de apresentação:

O parque constituirá um elemento de grande valor paisagístico e oferecerá aos moradores dos bairros vizinhos todos os benefícios e atrativos proporcionados pelas instalações de que será dotado como sejam pequenos restaurantes, áreas para jogos infantis e recreação, teatrinho ao ar livre, instalações para banhos de mar e esportes náuticos, museus de arte, etc. tudo entre abundante vegetação e desfrutando da magnífica vista panorâmica ⁶²⁶.

A dupla menção na breve descrição ao valor “paisagístico” do *Parkway* – que direciona os benefícios e atrativos de recreação “aos moradores dos bairros vizinhos” – não é fortuita. Essa atribuição explicitada e reforçada pela primeira vez na trajetória do projeto ocorre simultaneamente à criação dos jardins da Praça Salgado Filho e da Enseada de Botafogo, projetados e implementados entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1950 pelo paisagista Roberto Burle Marx e pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, então Diretor do Departamento de Parques da Secretaria Geral de Viação e Obras da PDF.

A praça Salgado Filho, localizada em frente ao Aeroporto Santos Dumont e os Jardins de Botafogo, ambos realizados por Burle Marx a convite da PDF eram os primeiros trabalhos do artista em áreas públicas no Rio de Janeiro após a realização dos Jardins do Ministério da Educação e Saúde (MES), entre 1942 e 1944.

⁶²⁶ REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA, *Parkway da Avenida Beira-Mar*, v. XX, n. 2, abr./jul. 1953, p. 76.

A criação para o MES trouxe reconhecimento internacional para Burle Marx. Segundo o arquiteto e paisagista Guilherme Dourado a contribuição original do paisagista para o projeto do MES foi ter compreendido a função dos volumes vegetais para formar perspectivas de visualização do edifício projetado pela equipe de arquitetos brasileiros sob a orientação de Le Corbusier. Ao criar acessos diagonais e oblíquos que facilitavam a visualização do conjunto e balancear suas proporções, o projeto fazia-se “consonante com as ideias de permeabilidade e integração espacial” formulados pelo modernismo arquitetônico⁶²⁷. Nesse jogo paisagístico, Burle Marx fizera seus jardins explicitarem-se como formas arquitetônicas e respondera aos preceitos corbusianos que organizavam o edifício.

E fez isso subvertendo-os, segundo a arquiteta Dorothée Imbert. A autora considera o projeto de Burle Marx para o edifício do MES, em especial, os terraços-jardins, transformador da “percepção da arquitetura modernista de importação estrangeira a símbolo do novo Brasil”⁶²⁸. Jardins que são vistos, também por outros autores, como um “divisor de águas na abordagem formal de Burle Marx ao paisagismo”⁶²⁹. Lembra a autora que jardins nos telhados dos edifícios “sobressaem na imaginação modernista”, fazendo parte dos projetos do urbanismo funcionalista e demonstram, como outros componentes-chave dessa “ideologia”, sua concepção espacial racionalista e científica, em favor da saúde física e mental do indivíduo moderno que demandava luz, sol e ar fresco, assim como os avanços tecnológicos em concreto armado⁶³⁰. Essa concepção do jardim moderno orientou, talvez como retórica e manifesto mas não como resultado prático, a reforma realizada nos Jardins do Palácio Monroe, em 1937, pela Secretaria de Obras:

Do mesmo modo que a arquitetura moderna se divorciou radicalmente das decorações desnecessárias e supérfluas, o jardim atual, quer particular ou público, além de dever ser encarado como obra de arte ou paisagem, deve ainda e principalmente ser prolongamento da casa ou cidade. Assim ele revestir-se-á de um caráter prático e utilitário, não devendo ser objeto exclusivo de luxo, mas uma obra de necessidade vital, livrando-nos do materialismo a que somos conduzidos pela vida agitada que hoje levamos. O jardim contribuindo eficazmente para a nossa saúde corporal e espiritual, queremos usa-lo hoje com toda a liberdade, [...] Verificandosse, de dia para dia, uma tão acentuada e natural evolução do mundo moderno, atualmente não mais seria possível e aceitável os jardins clássicos e exclusivamente decorativos com seus canteiros ondulados e de formas complicadas, verdadeiros

⁶²⁷ DOURADO, Guilherme Mazza, *Modernidade verde*, p. 235.

⁶²⁸ IMBERT, Dorothée. *Parterres no ar*. In: CAVALCANTI, L.; EL DAHDAH, F. (Orgs.), Roberto Burle Marx, a permanência do instável, p. 199.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 195.

labirintos, que, naturalmente, tiveram que ceder lugar a outros, mais cômodos e práticos, afim de livrar-nos de um evidente atraso incompatível com a nossa época⁶³¹.

De outra forma, para Imbert, a “paisagem aérea” de Burle Marx no projeto do Ministério da Educação era ao mesmo tempo “um tributo aos ideais de jardins suspensos de Le Corbusier, e sua subversão”⁶³². Para esse último o jardim atuava como “um primeiro plano pictórico da paisagem neutra ao longe, um ambiente controlado”, cuja ênfase era transferida da estética para a função, e um elemento que passava a ser “parte da preocupação arquitetônica, um espaço para recreação ativa e passiva” que, além da vegetação, contava também “com os solários, a piscina, as salas de ginástica, e os caminhos para passear em meio ao verde”⁶³³.

Para Imbert, nos jardins do Ministério da Educação Burle Marx

modulou a ordem cartesiana do pavimento e da estrutura do edifício com padrões orgânicos e exuberância tropical em que as ondas de plantas usadas massivamente e a moldura do terraço sustentam-se mutuamente em viscosa tensão, resultado muito distante da natureza contida e da rusticidade neutra das coberturas de Le Corbusier⁶³⁴.

A autora lembra que o artista tinha se integrado inicialmente ao projeto do MES como pintor auxiliar de Portinari encarregado de uma tarefa que dava suporte à arquitetura do edifício, mas que não equivalia a dos arquitetos. Ao aceitar o convite e o desafio de projetar seus jardins, foi capaz de mostrar sua polivalência, ao transitar da pintura para a jardinagem, assim como atribuir outro sentido ao paisagismo no projeto, não mais elemento decorativo. Como uma “construção visual e conceitual maior do que o seu espaço limitado,” a romper e transbordar sua contenção, seu jardim suspenso “ecoava e ampliava a visão poética de Le Corbusier”⁶³⁵. Dessa forma, mais do que uma forma singular de jardim – que para Imbert seria melhor definido como um recipiente para visões da natureza concorrentes – organicamente luxuriante ou geometricamente organizada, sua marca se daria pela atitude a respeito da relação artifício e natureza e a respeito da relação do jardim, elemento arquitetônico, com seu contexto, o edifício e o ambiente circundante.

⁶³¹ AZEVEDO NETTO, J. C., O Novo Jardim do Palácio Monroe, Revista Municipal de Engenharia, mai. 1938, p. 290.

⁶³² IMBERT, Dorothée, op. cit.

⁶³³ Ibid., p. 200.

⁶³⁴ Ibid., p. 204

⁶³⁵ Ibid., p. 203.

A partir dessa perspectiva articuladora entre arquitetura e natureza – e, assim, transformadora dessa relação por uma passagem “do dois aos três”, como sugere Candido – seriam projetados os dois novos jardins públicos no Rio de Janeiro. No projeto da Praça Salgado Filho, de 1953, uma parceria com os Irmãos Roberto autores do Terminal de Passageiros do aeroporto, a proposta paisagística era produzir uma vitrine da vegetação brasileira e tropical para os visitantes, um “cartão de boas vindas”⁶³⁶ apresentando a baía de Guanabara e a natureza brasileira ao oferecer formas, cores e essências nativas pouco difundidas ou inéditas em espaços públicos no país, ou mesmo em programas de arborização urbana e que incluía um lago com plantas amazônicas⁶³⁷. As condições limitadoras do local – solo pobre, arenoso e pedregoso proveniente do morro do Castelo, muitos ventos e salinidade – provocaram a escolha de espécies resistentes de restinga e já adaptados ao clima local e, de outro lado, fizeram desse projeto um dos primeiros jardins públicos no Brasil a adotar um complexo sistema de irrigação que conectava o edifício à área da praça⁶³⁸.

A mesma concepção “de aproveitamento de plantas de nossa flora” e de utilização de árvores, arbustos, plantas aquáticas e trepadeiras de outras regiões do estado e do país inéditas em terras cariocas, está presente no projeto dos Jardins de Botafogo, criados na enseada sobre a faixa aterrada para as novas vias de acesso ao então recém inaugurado Túnel do Pasmado.

⁶³⁶ DOURADO, G. M., Modernidade verde, p. 300.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid., p. 306



Figura 5.25 - “O moderno jardim da Praia de Botafogo” com foto do jardim criado por Burle Marx no início dos anos 1950 para o novo *parkway*. Revista Municipal de Engenharia, v. XXI, n. 3, jul./set. 1954, p. 113. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Para ele vieram árvores em grande parte de “velhos jardins abandonados” – vale lembrar que eram jardins, pomares e quintais das muitas casas demolidas nessas décadas nos bairros adjacentes para a construção de edifícios de apartamentos no contexto da febre imobiliária que transformava os bairros da zona Sul desde os anos 1930 – e plantas do Sítio de Santo Antônio da Bica, propriedade de Burle Marx, em Guaratiba⁶³⁹. Esses jardins, por sua vez, tinham conceito e configuração distintos daqueles da Praça Salgado Filho. Segundo Mello Filho,

É, por sua posição, antes um jardim para o trânsito da zona Sul, para ser visto de passagem, um *parkway*, do que um jardim de bairro, pela separação em que se

⁶³⁹ VINCENT, C., O jardim de Botafogo, Revista Municipal de Engenharia, jan./mar. 1953, p. 7-10.

encontra dos prédios residenciais por faixas de circulação intensa. Este fato, sobretudo, imprimiu-lhe uma necessidade de sucessão de grupos, cada um com caráter próprio, com uma capacidade emotiva peculiar⁶⁴⁰.

Para Mello Filho, os jardins assinalavam “uma nova orientação às soluções paisagísticas em benefício da cidade” e que poderiam ter

um desenvolvimento com o planejamento e execução dentro do mesmo espírito do ajardinamento das áreas verdes a serem ganhas pelo aterro atualmente em prosseguimento na Glória e no Flamengo. Dessa forma será dotado o Rio de Janeiro de um conjunto paisagístico integrado em sua orla litorânea cujo sentido unitário servirá para realçar a beleza da cidade e mostrar que nem tudo que é digno de ser aqui visto é tão somente obra da natureza⁶⁴¹.

Sugestão semelhante é oferecida por Burle Marx nesse momento. Em entrevista que apresentava os jardins de Botafogo, sugere que esses formassem uma continuação da “ideia original do Passeio Público, um dos mais lindos da cidade”. O Passeio Público fora criado pelo artista e arquiteto Mestre Valentim no século XVIII e reformado no século XIX pelo naturalista e paisagista francês Auguste Marie Glaziou, admirado por Burle Marx e considerado o primeiro jardineiro a utilizar espécies da flora nativa nos jardins cariocas. Para Burle Marx

seria ideal ligar o Passeio Público a Botafogo por meio de outro *parkway*, o da Praia do Flamengo, para formar uma continuidade, enriquecendo assim todo o caminho que serve à Zona Sul. Isso implicaria em modificação da Praça Paris e do pequeno jardim do início da Praia de Botafogo, plantados com orientação fora do espírito de um jardim deste país⁶⁴².

Pela noção de “sentido unitário”, Burle Marx imaginava, nesse momento, um conjunto paisagístico a ser formado na orla Centro-Zona Sul, “um dos logradouros públicos de maior interesse e beleza paisagística em todo o Distrito Federal”⁶⁴³. A concepção de conjunto era algo além da reunião de suas obras já realizadas entre o Centro e a Enseada – os terraços-jardins da Associação Brasileira de Imprensa e do Instituto de Resseguros do Brasil, projetos dos Irmãos Roberto na Esplanada do Castelo, e criados entre 1938 e 1942, os terraços-jardins do MES, além da Praça Salgado Filho e dos jardins do *parkway* de Botafogo.

Essa ousada sugestão do artista moderno merece atenção. Mais do que projetar jardins, o paisagista sugere, como Reidy formulara em 1948, a “penetração

⁶⁴⁰ MELLO FILHO, L. E., O moderno jardim da Praia de Botafogo, Revista Municipal de Engenharia, jul./set. 1954, p. 113-124.

⁶⁴¹ Ibid., p. 124.

⁶⁴² VINCENT, C., O jardim de Botafogo, Revista Municipal de Engenharia, jan./mar. 1953, p. 10.

⁶⁴³ Ibid.

do novo traçado na parte existente da cidade”, que ressaltasse “a ideia original” do Passeio Público, eleito pelos modernos como patrimônio histórico e artístico, e que reformasse com sua paleta modernista os “jardins plantados com orientação fora do espírito desse país” – a Praça Paris criada sob inspiração francesa do Plano Agache na década de 1920 e a Praça Nicarágua da mesma época. Para além dos jardins reais e imaginários, o artista propõe um novo cânone paisagístico que recupera o imaginário mítico da natureza tropical e o compõe em novos termos pela orla da Guanabara. Jardins preciosos a formar um exuberante diadema multicolorido em formas e volumes tropicais, e sob a assinatura do paisagista moderno.

A obra de Burle Marx naquele momento reconhecida pela crítica como “um paisagismo nacional criado pelos pioneiros da arquitetura moderna no país”⁶⁴⁴, de fato um conjunto de soluções magistrais para os desafios que o artista aceitou, ganha outra escala e sentido entretanto, se analisada como expressão de uma sensibilidade singular para dois processos assinalados pelos estudiosos da história do paisagismo no Brasil. De um lado, registra a busca, desde os anos 1930, dos arquitetos modernos por uma arquitetura

que não apenas agregasse as possibilidades da planta livre, dos suportes construtivos de última geração, mas que reconhecesse e estabelecesse um lugar e, nesse sentido, não tardariam a perceber o quão úteis poderiam ser as práticas paisagísticas associadas ao projeto de arquitetura. Ao se rasgarem cada vez mais as plantas para o exterior, ao se buscar interagir com o que havia além do espaço interno, chegava-se ao reconhecimento das paisagens e a valorização dos entornos e espaços abertos”⁶⁴⁵.

Nesse sentido, afirma o crítico Mário Pedrosa, em artigo de 1953, que

Não há um único dos arquitetos sérios que tenha negligenciado esse aspecto da construção [ser a casa moderna extraordinariamente sensível ao mundo exterior]. Lucio Costa é um mestre na integração das construções com o meio circundante.[...] Os espaços exteriores prolongam a casa. Coloca-se então a problema do jardim. Nós podemos pretender ter trazido para isso uma nova solução, o que o professor Giedion acentua⁶⁴⁶.

Além desse processo, o reconhecimento nos anos 1950 da “solução” brasileira para o problema do jardim moderno passava também pela atenção dos artistas modernos, desde os anos 1920, aos motivos que, para eles, seriam capazes de traduzir o específico brasileiro, as marcas de nossa originalidade e singularidade

⁶⁴⁴ DOURADO, G. M., *Modernidade verde*, p. 204.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁴⁶ PEDROSA, Mário. Espaço e arquitetura apud *Ibid.*

cultural, que constituíssem uma identidade nacional. Retomando a questão dos românticos brasileiros e reformulando-a, Mário de Andrade afirma:

Veja bem, abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, para ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da terra, tem de concorrer para esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização⁶⁴⁷.

E a vegetação tropical, a considerar sua apropriação pelo movimento romântico, foi um desses motivos. Atualizada em suas referências estéticas, ela é revisitada como emblema cultural pelos modernistas. Foi motivo para pintores e poetas, tal como o exemplifica o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, ou o mandacaru de Tarsila do Amaral, no quadro *Abapuru*. Ou ainda o mesmo cacto entre agaves e dracenas nos jardins de Mina Klabin para a Casa Modernista do arquiteto Gregori Warchavchik transformados em ícones da brasilidade modernista⁶⁴⁸, décadas após o plantio de palmeiras e outras espécies das florestas brasileiras pelo paisagista de D. Pedro II, Auguste François Glaziou, nos jardins do Rio, entre eles, o Passeio Público admirado por Burle Marx.

O paisagista criou seus jardins a partir desse imaginário cultural, coletivo. E não apenas com o mandacaru pintado por Tarsila mas utilizando de forma pioneira distintos tipos de cacto, que são evidências de sua “receptividade às correntes artísticas brasileiras contemporâneas”⁶⁴⁹. Em 1935, na composição dos projetos para diversos jardins de Recife, em que adotara espécies da caatinga, entre elas, o mandacaru, afirma que

A variedade imensa de plantas que nos oferecem as nossas matas magníficas e as que, embora exóticas, já se tenham adaptado ao nosso clima nos facilitarão enormemente a tarefa de expressar a brasilidade. Urge que se comece, desde já a semear nos nossos parques e jardins a alma brasileira⁶⁵⁰.

Burle Marx multiplicou os suportes e materiais de criação em seus trabalhos expostos nos salões e bienais de arte e arquitetura no Brasil e no exterior nos anos

⁶⁴⁷ JARDIM, E., A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica, p. 59.

⁶⁴⁸ Sobre a questão da brasilidade modernista, ver, entre outros, a reflexão de Eduardo Jardim, em especial o capítulo III, A questão da brasilidade. Ibid., p. 59-81.

⁶⁴⁹ IMBERT, Dorothée. Parterres no ar. In: CAVALCANTI, L.; EL DAHDAH, F. (Orgs.), Roberto Burle Marx, a permanência do instável, p. 204.

⁶⁵⁰ MARX, R. B., Jardins e parques do Recife, Diário da Tarde, Recife, 14 mar. 1935, p. 1.

1950. Recebido pela crítica com metáforas como o “mago dos jardins”⁶⁵¹, o artista moderno buscava dar conta das fronteiras móveis, das linguagens híbridas e das simbologias que extraía de um amálgama de arte e natureza. Ferreira Gullar comentando sua participação na V Bienal de São Paulo interpretava sua arte “tão variada e sincrética” como o resultado de pesquisas desse “criador moderno” que “conseguiu vencer o terror inspirado pela floresta, aprendeu a amar a flora tropical e transportou-a para os jardins particulares e para os parques”⁶⁵².

Nos anos 1950, o reconhecimento desse artista-naturalista moderno criador de formas “graficamente sedutoras e muito fotogênicas”⁶⁵³ passava pela invenção de um cânone paisagístico moderno e um símbolo cultural, a vegetação brasileira como emblema de um modernismo tropical que, como são os símbolos, conjugava passado e futuro a atualizar e reinterpretar mitos fundadores de uma almejada identidade cultural. A operação simbólica pode ser verificada, entre muitos escritos da época, em uma matéria jornalística sobre Burle Marx feita por um repórter anônimo, em 1955:

Alimentamos divergências e um bate-boca bem brasileiro. De vez em quando ensaiamos até alguns sopapos gingados, em ritmo de capoeira. Essas tiradas violentas, no entanto, não chegam a comprometer nossa união nacional. No momento preciso, alinham-se gregos e troianos em torno de um princípio considerado verdadeiro. Tanto assim que, apesar da confusão que caracteriza a época, toda a população brasileira mostra-se unânime na aceitação de um fato: nem tudo vai bem nesta terra de tal forma gentil e graciosa. ‘Em se plantando’... Realmente dá. Mas como ninguém parece interessado em transformar a terra num paraíso panglossiano, o remédio é continuar o carioca distraíndo-se com a beleza gratuita de um panorama exuberante, selvagem, tropical. Paisagem temos, e da boa. É ainda este cenário natural, fértil de cores e motivos vistosos, o maior bem colocado à disposição do povo⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ Título da matéria com Burle Marx na Revista Careta. Cf. BURLE MARX, R., Mago dos Jardins, Revista Careta, 10 abr. 1954, p. 19-26.

⁶⁵² GULLAR, Ferreira, Coluna Artes Visuais: Arquitetura na V Bienal, Jornal do Brasil, 11 set. 1959, 1º Caderno, p. 6.

⁶⁵³ IMBERT, D., Parterres no ar. In: CAVALCANTI, L.; EL DAHDAH, F. (Orgs.), Roberto Burle Marx, a permanência do instável, p. 206.

⁶⁵⁴ CORREIO DA MANHÃ, Fala o homem das araras vegetais, 1º mai. 1955, 5º Caderno, p. 2.

6

Ao amor do público⁶⁵⁵

Eu vou aos jardins públicos. Tu também vais. É provável, porém, que nunca tivesses reparado nas pessoas que vão aos jardins. Eu vou e reparo⁶⁵⁶.

6.1

Orla de prestígio

Pouco tempo após a inauguração dos jardins de Botafogo e da Praça Salgado Filho, e simultaneamente à Batalha do Pó e aos desarranjos provocados pelas obras no Centro do Rio, que anuviavam os horizontes da cidade, Burle Marx teria a oportunidade de levar adiante a tarefa que atribuía ao artista moderno – a de “semeadura da alma brasileira em jardins e parques”, construir jardins e também projetar paisagens. Tarefa que norteava seus projetos desde a década de 1930.

Em 1956, em cerimônia “tocada por autêntica e sincera comunhão de pensamento e ideais”⁶⁵⁷, Burle Marx entregaria à direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) o projeto dos jardins-terraços de sua nova sede, encomendado ao paisagista por Affonso Reidy, parceiro de projetos desde a obra do Ministério da Educação⁶⁵⁸. Reidy, que desenvolvera o plano de urbanização do

⁶⁵⁵ “Ao amor do público” era uma das duas inscrições nas agulhetas triangulares de granitos instaladas no terraço debruçado sobre o mar no Passeio Público do Rio de Janeiro, segundo a descrição do lugar feita pelo cônego Luís Gonçalves dos Santos, o Padre Perereca, no início do século XIX. E título do livro do arquiteto Hugo Segawa sobre jardins botânicos, praças e passeios públicos no Brasil até o século XIX. Cf. SEGAWA, H., *Ao amor do público*, p. 89.

⁶⁵⁶ RIO, João do. *A Alma dos Jardins*. In: *Serões*, v. 7, n. 41. Lisboa, nov. 1908, p. 325-333 apud *Ibid.*, p. 225.

⁶⁵⁷ MAURICIO, Jayme, *Coluna Itinerário das Artes Plásticas: Um gesto de Burle Marx*, *Correio da Manhã*, 29 mar. 1956, p. 12

⁶⁵⁸ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro havia sido fundado em 1948 e instalado nas dependências do Banco Boa Vista, no Centro da cidade. Foi transferido para o mezanino do edifício do Ministério da Educação e Saúde, onde permaneceu até 1957. Recebeu em 1953, por doação da Prefeitura do Distrito Federal, o terreno para sua sede definitiva. Tendo sido escolhido pelo prefeito João Carlos Vidal, em 1952, para elaborar o projeto, Reidy convidou Burle Marx em 1953 para cuidar do paisagismo. Ver MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, *Arquitetura e construção*, p. 140.

Aterrado da Glória-Flamengo em 1948, assumira o projeto da primeira edificação permanente na nova área⁶⁵⁹.

E os planos dos jardins, para a primeira parte do projeto a ser edificada, o Bloco Escola, eram, segundo Burle Marx, “uma contribuição graciosa para a construção da nova sede, motivada pelo entusiasmo e admiração com que acompanhava as atividades do MAM em favor de artistas e da cultura artística do povo”⁶⁶⁰.

Seriam alguns anos entre o início das obras e a conclusão da nova sede, dos jardins e dos blocos que sedariam as diversas atividades culturais do dinâmico museu moderno inspirado no *Museum of Modern Art* (MoMA), o museu nova iorquino que fascinara Lota no início da década de 1940 e que tanto a mobilizara.

Como seu modelo norte americano, o Museu de Arte Moderna fundado no Rio de Janeiro apresentava como sentido de atuação, segundo seus idealizadores, a promoção da arte moderna e afirmava uma nova função social na sua concepção como espaço ativo e destinado a integrar-se na sociedade. Imbuído da tarefa pedagógica de ensinar através da arte moderna, abria-se como espaço de formação e educação cidadã. A proposta encampada por um grupo da elite carioca, liderado por Raymundo Castro Maya, era traduzida no documento de fundação da instituição criada como uma associação da sociedade civil, sem fins lucrativos

destinada a realizar e manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filmoteca, arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca especializada; promover exposições de filmes de interesse artístico e cultural; concertos conferências e cursos relacionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com organizações congêneres do estrangeiro; enfim, disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil⁶⁶¹.

Para o crítico Jayme Mauricio, membro do conselho da instituição e um dos mais ativos divulgadores de sua proposta,

⁶⁵⁹ No ano anterior, em 1955, as solenidades do Congresso Eucarístico realizadas na mesma área, e por isso batizada informalmente de Praça do Congresso, haviam oferecido ao público mais uma vez na história da cidade, espetáculos em que a arquitetura efêmera teve papel importante com as missas e outras solenidades realizadas, a primeira delas chamada de Primeira Missa do Aterro. A segunda foi celebrada diante de um altar moderno, projetado por Lúcio Costa em forma de caravela a encenar um novo descobrimento sob os auspícios das autoridades eclesiásticas brasileiras e estrangeiras, nas novas fronteiras da cidade. Ver Apêndice 4 - Série de Mapas da Enseada da Glória-Flamengo - 1938-2018, mapa de 1955.

⁶⁶⁰ MAURICIO, Jayme, Coluna Itinerário das Artes Plásticas: Um gesto de Burle Marx, *Correio da Manhã*, 29 mar. 1956, p. 12

⁶⁶¹ NOBRE, A. L., *Carmen Portinho*, p. 71

A ideia que se faz de museu entre nós é quase a de um mausoléu. Foi preciso que se criassem os Museus de Arte Moderna em São Paulo e no Rio, para acabar com esse lastimável conceito. Nestes dois estabelecimentos existe a preocupação da atividade pedagógica, do real aproveitamento, através de visitas coletivas, debates, exposições temporárias e da máxima importância, cursos de pintura e desenho para crianças e adultos, venda e empréstimo de livros diretamente importados, bem como reproduções de obras de valor à venda por preços acessíveis. E os planos futuros deixam entrever um desenvolvimento que terá a mais salutar possibilidade de educação do público⁶⁶².

A construção da nova sede, “em local muito bonito e apropriado, [...] de acesso fácil e indicado para um museu que deve criar seu público”⁶⁶³, lembrada como uma “aventura” por Carmen Portinho⁶⁶⁴, figura fundamental na criação da instituição, começou em 1955 com o início das fundações do Bloco Escola e estendeu-se até 1967, com a inauguração do Bloco de Exposições⁶⁶⁵. Nesse processo, a parceria entre Reidy e Burle Marx representaria, não somente no escopo desse projeto, mas ampliando-se a partir de suas coordenadas por toda a nova área aterrada, a senha para a sementeira de uma moderna “alma brasileira” pela orla da Guanabara⁶⁶⁶.

Lota, que pertencia aos círculos artísticos e sociais vinculados ao MAM mas não tomava parte dos quadros da instituição nem consta dos registros dos eventos lá realizados, não era indiferente ao projeto e ao seu processo de construção. E parte de sua motivação para responder positivamente ao convite para assumir as obras do Aterro parece ser alimentada pela possibilidade de retomar algo perdido, a percepção, talvez inconsciente, de uma nova chance em que se misturavam aspirações profissionais, artísticas e pessoais. Uma iniciativa que, a seu ver, poderia

⁶⁶² MAURICIO, Jayme, O museu e a educação, Correio da Manhã, 8 jul. 1952. 1º Caderno, p. 9.

⁶⁶³ Nas palavras de Raymundo Castro Maya em entrevista ao jornal Correio da Manhã. Cf. JEAN, Yvonne, O museu de arte Moderna do Rio, Correio da Manhã, n. 17.914, 12 ago. 1951, p. 1.

⁶⁶⁴ BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 172.

⁶⁶⁵ O projeto foi concluído apenas em 2006, com a inauguração do Teatro. Ver MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, Arquitetura e construção, p. 140.

⁶⁶⁶ Ana Luiza Nobre assinala que as premissas de modernidade definidas pela direção da instituição – “deduzido do MoMA, o MAM carioca se configurava assim como uma espécie de aliado no processo de modernização conduzido pelos Estados Unidos” – explicitam as diferentes concepções do moderno entre os artistas e intelectuais vinculados, por opção e convicção ao movimento: “Talvez o mesmo ideal universal envergado como bandeira da modernidade por uns, anulasse o interesse dos que relacionavam o conceito de moderno à recuperação da própria cultura brasileira. De qualquer modo, basta consultar os arquivos do MAM para notar como são poucos os registros existentes ali de arquitetos dessa geração, justamente a que mais se envolveu com a defesa do projeto moderno no Brasil. Além de Marcelo Roberto, Henrique Mindlin – e, claro, Affonso Eduardo Reidy – são escassas as referências a representantes da arquitetura moderna carioca que tenham efetivamente atuado no museu durante as várias gestões consecutivas de Carmen Portinho [anos 1950]. NOBRE, A. L., Carmen Portinho, p. 72.

transformar a bela paisagem da orla da Guanabara, mas igualmente sua biografia, na realização dessa grande obra *inter pares*.

Mais uma vez são as memórias de Carmen Portinho que registram a aproximação de Lota e Reidy na forma de um convite para que o arquiteto retomasse seus antigos projetos para o Aterrado. No relato de Carmen entrecruzam-se sua trajetória e a do companheiro, vozes e ressentimentos enfatizados e misturados nas lembranças de uma vida vivida a dois:

Ela [Lota] não teve dúvidas. Sabia que existia um projeto feito pelo Reidy no Departamento de Urbanismo e, era muito informada, sabia que ele estava afastado, que estava acompanhando o projeto do MAM. [...] Ela bateu lá em casa e pediu para o Reidy retomar o projeto. Ele disse: eu nem quero ouvir falar nisso aí. [...] Ela ia lá todo domingo, sempre com o mesmo assunto, até que ela convenceu o Reidy. [...] ela foi nos arquivos do Departamento de Urbanismo e desencravou os projetos dele, levou para a casa dela lá em Samambaia, perto de Petrópolis, e nos convidou para almoçar. Quando chegamos lá, o projeto estava espalhado no chão, começava aqui e acabava lá, a casa dela era enorme, vi o projeto dele em cores. Ela disse: vamos realizar esse projeto. [...] Aí ele concordou e disse: mas eu não vou trabalhar mais na Prefeitura, não vou sofrer mais uma coisa dessas. Ela então foi ao Lacerda, nomeou uma comissão em que o Reidy era o urbanista; foi para o aterro, botou um barracão lá e fez o escritório do Parque do Flamengo. Fez lá no próprio local, pois o Reidy recusou-se a trabalhar na Prefeitura⁶⁶⁷.

Sobre os rumos do plano de urbanização do Aterrado, a partir do encontro e da parceria de Lota, Reidy e Burle Marx à frente da equipe do Grupo de Trabalho a partir de 1961, pode-se afirmar que o projeto apresentado pelo G.T. representa uma inflexão em relação ao plano urbanístico então implementado pela Secretaria de Obras e pela SURSAN. E essa mudança de rumo se dá pela reinterpretação do uso do espaço público, uma retomada do que havia sido proposto pelo Plano Reidy, em que circular e cultivar o corpo e a mente, assim como habitar e trabalhar, eram funções urbanas organicamente articuladas e enfatizadas a serviço do bem coletivo. E essa reinterpretação expressa anseios e enunciados ambíguos sobre o sujeito protagonista do Parque público esboçado, ora formulado como indivíduo ora imaginado como as massas populares, o povo. Essa retomada, portanto, não foi uma volta no tempo, mas sim teve como ponto de partida os projetos integrados de Reidy e Burle Marx para o MAM.

A despeito de todas as dificuldades, desafios, e contratempos que marcaram os quase quatro anos de trabalho em conjunto – Reidy morreu em agosto de 1964, antes da conclusão do Parque e antes mesmo da conclusão do Bloco de Exposições

⁶⁶⁷ BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 26.

do MAM – pode-se afirmar que a solução urbanística criada a muitas mãos foi uma forma mediadora que buscou responder a contradições do presente vivido por esses agentes. Nela verifica-se a ambiguidade das soluções e a tensão entre um protagonismo desejado de um sujeito idealizado em trânsito deambulatório, convidado a apreender uma nova paisagem e os limites desse projeto estético pedagógico em um ambiente já estruturado por outra escala e lógica de circulação, a da máquina em velocidade produtiva. E marcado por um processo de transformação social em que as massas desordenadas em um contexto democratizado apontam no horizonte como elemento rearticulador da composição da paisagem. Como na arte paisagística da poeta viajante, mas operando com outras ferramentas, métodos e materiais, esses arquitetos criam uma obra poética que busca não apenas recriar uma paisagem a partir do Parque mas com ele alterar a relação desses sujeitos, ora o indivíduo ora o Povo, com o ambiente urbano, em resposta aos desafios do processo de urbanização e à percepção de mudanças e perdas que ele representava.

Em suas soluções defenderam e enunciaram a conservação da paisagem enquanto a recriavam por mitos e motivos antigos e modernos relacionados no novo jardim, e assim a explicitaram como artifício. Em resposta ao sistema de circulação da máquina fatiadora de urbanidades e temporalidades, desenharam símbolos, espaços e tempos, os passos de um sujeito em movimento livre que percorre um jardim que é insular, uma ilha urbana a demandar a construção de pontes e travessias, físicas e simbólicas. Em resposta aos problemas sociais de uma urbanização historicamente marcada pela lógica da exclusão, inventaram um espaço público de pedagogia cidadã inclusiva desses novos personagens na arena urbana, e que seria por eles reapropriado de forma espontânea. Mas enquanto anunciavam as multidões do Parque, silenciavam sobre os agentes de sua produção. Nesse plano a muito custo edificado e sustentado, no limite, por imagens e discursos como mecanismos que lhe dariam em seus primeiros anos forma e unidade, explicitaram-se, em ênfases e silêncios eloquentes, as ambiguidades de que é feita a história.

Das reuniões do Barracão, o “escritório do Parque do Flamengo”, em que idéias foram discutidas em equipe e desenhos esboçados, Reidy e Burle Marx deixaram como registros dessa fase de trabalho croquis, perspectivas, plantas e maquetes, mas não um memorial descritivo ou textos feitos para o Parque. Esses

discursos, como visto, ficaram a cargo de Lota, Mello Filho, Ethel Bauzer e agentes da administração estadual, assim como da assessoria de imprensa do G.T. e da própria imprensa. Mas não é preciso muita procura para encontrar nos projetos para o Museu de Arte Moderna referências urbanísticas e paisagísticas que nortearam os trabalhos no Barracão e o material lá produzido.

No Memorial Descritivo do projeto do MAM, assinala Reidy que

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que, num futuro próximo, será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeado pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar tanto quanto possível que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador da paisagem, entrando em conflito com a natureza⁶⁶⁸.

O museu é, assim, apresentado como elemento arquitetônico integrado a “um belo parque público” a ser construído na área aterrada. E singularizam-se, o museu e o parque, pela “situação privilegiada do local” construído “em pleno coração da cidade” e debruçado sobre o mar, “frente à entrada da barra e rodeado pela mais bela paisagem do mundo”, relação afirmada no texto e também pela fotomontagem que acompanhava o projeto na Revista Municipal de Engenharia, em 1953, também reproduzida na Revista Habitat, em 1954, e nos jornais da época. A fotomontagem apresenta uma perspectiva da maquete do museu em que essa é elemento da paisagem, junto ao mar e ao Pão de Açúcar⁶⁶⁹. Da mesma forma, pode-se afirmar que dessa perspectiva, a paisagem assim composta passa a condicionar o projeto arquitetônico ao situa-lo como um de seus elementos inter-relacionados.

⁶⁶⁸ REIDY, A. E., Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 164.

⁶⁶⁹ Id., Anteprojeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Revista Habitat, jul./ago. 1954, p. 124.



Figura 6.1 - Fotomontagem com a maquete do projeto Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Affonso Eduardo Reidy. Revista Habitat, n. 17, jul./ago. 1954. Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

A menção à paisagem natural como uma bela moldura ou pano de fundo para o projeto arquitetônico não parece diferir de tantas outras presentes em relatos históricos e seus contemporâneos, como o que descreveria na matéria sobre o ambiente criado para o Congresso Eucarístico “o quadro maravilhoso da Praça do

Congresso que teve a mais bela moldura do mundo: a Baía de Guanabara”⁶⁷⁰. Nela reafirma-se a Enseada da Glória, “no coração da cidade” e à beira da Baía de Guanabara, como uma localização privilegiada para o novo projeto. Pela vista e, também, pela fiada de edificações representativas do poder, religioso e secular, de vários momentos históricos e estilos arquitetônicos, algumas delas selecionadas como símbolos de um passado memorável. Outras, emblemas de uma modernidade que confirmava o avanço e os passos acertados do Brasil em direção à civilização. Em ambos os casos, bens a serem preservados como patrimônio artístico e histórico.

De fato, nos anos 1950, evidencia-se nos discursos críticos a respeito dos planos de urbanização da orla da Guanabara a atribuição de valor artístico e histórico a sua paisagem natural e a edificações de diferentes gramáticas arquitetônicas e contextos históricos a serem preservados e protegidos das transformações urbanas. Essa percepção repercute a atuação dos intelectuais e artistas modernistas – em torno ao SPHAN e a Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu diretor – em favor da identificação e preservação de elementos representativos da cultura brasileira, formadores de uma identidade nacional – em que se incluía a natureza tropical. Como exemplos na Enseada da Glória e em seu entorno, a Igreja da Glória do Outeiro, o Passeio Público, os Arcos da Lapa e o Convento de Santo Antônio foram objeto de tombamento nos primeiros anos do SPHAN e resguardados no processo de desapropriação e destruição de imóveis e terrenos atrelados às obras viárias do período. Como segundo polo nessa dialética composição entre tradição e modernidade, edifícios modernos localizados na orla prestigiosa, como o Palácio Capanema e seus jardins, o edifício da ABI e seus terraços-jardins e o Aeroporto Santos Dumont com sua praça ajardinada, aparecem como emblemas do futuro.

Essa percepção repercute o projeto modernista de compor com esses elementos arquitetônicos antigos e modernos articulados entre si e em relação ao cenário natural uma paisagem de prestígio, tomando emprestada a noção do historiador Francisco Paez de la Cadena empregada em sua interpretação do trabalho paisagístico de Burle Marx. Cadena observa uma bem sucedida atuação do artista em criar jardins “atrativos, quando se trata de criar uma jardinaria de prestígio em

⁶⁷⁰ O CRUZEIRO, O quadro maravilhoso da Praça do Congresso, 06 ago. 1955, p. 66-67.

áreas sociais de grande representatividade”⁶⁷¹. A sugestão de Burle Marx na citada entrevista de 1954 ganha perspectiva e expressa, assim, um projeto em curso nesse momento. Projeto artístico e cultural, individual e coletivo, de agentes empenhados não apenas em criar edifícios e jardins modernos, mas em trata-los como elementos compositivos para uma paisagem prestigiosa. O Parque do Flamengo seria um elemento central nesse projeto.

6.2 Espaço fluente

Em sentido original, entretanto, segue o Memorial Descritivo em seu objetivo de indicar a proposta do projeto do MAM:

Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante pelo museu. [...] Mas não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção do espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deu lugar à “estrutura independente” e, como consequência, ao “plano livre”, isto é, a função passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas da sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves, de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim um novo conceito de espaço arquitetural, o “espaço fluente”, canalizado, que vem a substituir a antiga noção do “espaço confinado” dentro dos limites de um compartimento cúbico⁶⁷².

Essa proposta, por um lado, realizava as aspirações de Le Corbusier não apenas na adoção de seus preceitos construtivos mas igualmente como intenção de erigir uma obra moderna na orla da Guanabara, como registram as tentativas infrutíferas do arquiteto suíço no sentido de transferir para lá o projeto do Ministério da Educação, sob sua coordenação nos anos 1930 e 1940. Ciente das qualidades e

⁶⁷¹ Em livre tradução: “resultan atractivos cuando se trata de crear una jardineira de prestigio em áreas sociales de gran representatividad”. CADENA, F. P., *Historia de los Estilos em Jardinería*, p. 334.

⁶⁷² REIDY, A. E., Anteprojeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Revista Habitat*, jul./ago. 1954, p. 164.

do prestígio da nova área à beira-mar a ser aterrada, Le Corbusier insistiu em alterar elementos do projeto e em transferi-lo de local para posiciona-lo diante da Enseada como pode ser verificado em suas anotações e na correspondência com os arquitetos brasileiros e com o ministro Gustavo Capanema na ocasião⁶⁷³.

De outra maneira, Reidy reinterpreta essas concepções em seu projeto que, segundo Guilherme Wiznik tem como marca autoral “a conquista da unidade plástica pelo exercício mesmo do projeto e não em um ideal preconcebido”⁶⁷⁴. Ou na formulação de Masao Kamita, para quem a arquitetura de Reidy “não opera com um único e expressivo elemento, pois a sua poética ocupa-se justamente com o esclarecimento geral da forma arquitetônica em seu aparecer”⁶⁷⁵. Seu aparecer se realiza no diálogo com o ambiente.

Localização, horizontalidade, transparência, integração, fluência, uma “solução aberta” que propõe a “continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício” são as ênfases do projeto que propõe a integração da arquitetura na paisagem e, assim, na afirmação e convocação de dois protagonistas para o “espetáculo”. Em primeiro lugar, o visitante, sujeito a quem se destina o espaço construído, espaço “aberto”, “fluyente” e “livre”. Espaços “concebidos racionalmente, que pela sua clareza, convidem a um agir também racional”⁶⁷⁶. Por sua vez, espaços que oferecem liberdade ao sujeito que circulando e visitando-os irá transforma-los em uma experiência de aprendizado da arte moderna e de cidadania, realizando a missão do museu de que se encarrega também sua arquitetura.

Nos croquis feitos por Reidy para esse projeto, esse protagonismo é representado nos estudos que buscavam priorizar a relação do sujeito com a paisagem, em que a arquitetura deveria ser um elemento articulador.

⁶⁷³ Entre outros trabalhos, a correspondência é analisada em LE CORBUSIER, Le Corbusier e o Brasil. Organização de Cecília Rodrigues dos Santos et al., 1987.

⁶⁷⁴ ANDREOLI, E.; FORTY, A., *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 50.

⁶⁷⁵ KAMITA, João Masao, *Experiência moderna e ética construtiva*, p. 140.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

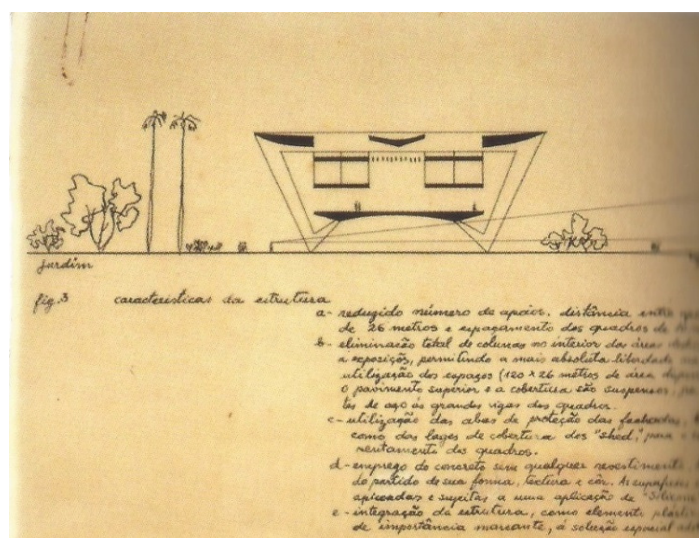
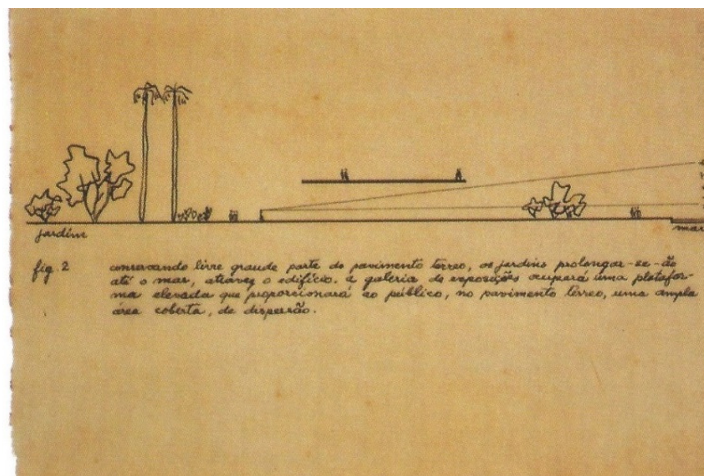
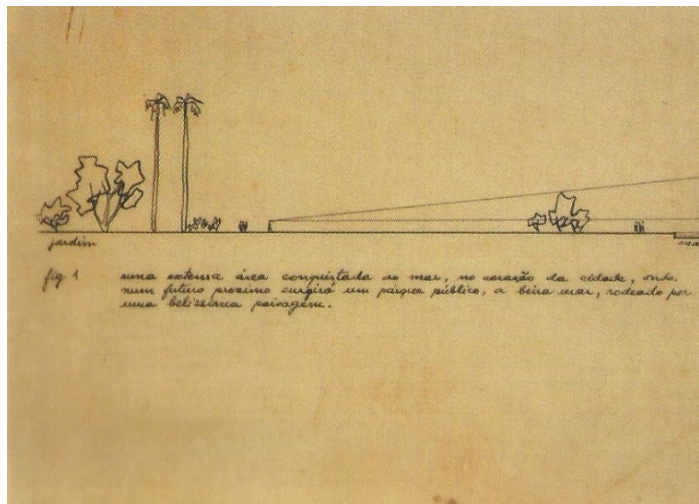


Figura 6.2 - Croquis de Affonso Eduardo Reidy para o MAM em que o projeto parte do ponto de vista e da escala do sujeito e toma parte da paisagem como espaço “fluente” e “transparente”. 1953. Affonso Eduardo Reidy. Acervo Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ.

É um convite também à “natureza circundante” para participar do “espetáculo oferecido ao visitante pelo museu”. A arquitetura, “concisa e econômica”, não apenas deixa de “constituir um elemento perturbador da paisagem, entrando em conflito com a natureza” – mas inaugura a nova área reelaborando a relação com a natureza que, de moldura e pano de fundo, dimensão externa à cena urbana, passa a ser parte fundamental da experiência de circular pelo espaço. A fruição multissensorial de uma finitude aberta, assinalada por Assunto e por ele atribuída à experiência da paisagem, também pode ser sugerida em relação aos espaços arquitetados por Reidy para o MAM. A natureza passa a ser elemento plástico. Luz, cor, formas e relevos desabridos e insinuantes adentram bem-vindos o espaço da arte moderna.



Figura 6.3 - Pérgola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 01/1958. Fotografia Michel Aertsens. Acervo MAM RJ.

Esses elementos naturais seriam matéria plástica também para o exercício paisagístico de Burle Marx nos jardins do MAM, segundo seu projeto de 1959. Intervenções desdobradas em diferentes ambientes externos que buscavam realizar o conceito de espaço aberto e fluente e de integração com a paisagem em dupla via, convocar a natureza como elemento arquitetônico e transportar o fazer artístico, a

sua arte paisagística moderna intercalada com obras de outros artistas, para fora do museu, e com eles compor uma nova paisagem. Assim Burle Marx descreve o projeto dos jardins:

A área verde que está sendo feita no aterro de Santa Luzia, e que se estende da Praia do Flamengo ao Aeroporto Santos Dumont, dará ao carioca o prazer da *promenade* à beira mar, ao mesmo tempo que proporciona um local de lazer. Destes jardins, que serão por nós estudados dentro de um futuro próximo, o do Museu de Arte Moderna foi elaborado tendo em vista a integração do mesmo à paisagem, visualizando a área com características de um parque. Procurou-se relacionar as superfícies de cor com os pequenos, médios e grandes volumes de plantas herbáceas, arbustos e árvores, onde as texturas das plantas e dos materiais utilizados se harmonizam. Ao mesmo tempo, as plantas contarão, em certos casos, com superfícies de cor uniforme, obtendo assim, maior nitidez na composição. Num jardim em que é previsto um intenso movimento de visitantes ao Museu, surge o problema de criar áreas de interesse, o que foi resolvido com a criação de locais de estar, terraços, jardins, pátios com fontes, repuxos d'água, locais para a exposição de esculturas ao ar livre e grandes gramados que conduzem à vista para a baía, além do emprego de árvores que darão sombra e que, em determinadas épocas do ano, valorizar-se-ão pela sua floração⁶⁷⁷.

Burle Marx criava para o MAM o primeiro dos jardins que integrariam a futura “área verde” para a “*promenade* à beira mar” e o “lazer” dos cariocas. Diferentes ambientes externos, em que a escala monumental de linhas de palmeiras, em contraponto à horizontalidade do edifício, e amplas áreas gramadas multicoloridas relacionavam-se a pequenos canteiros e terraços-jardins, concebidos como um abstracionismo geométrico em consonância com as obras que se expunham nos salões do museu. Vendo os desenhos na exposição feita em 1956 no MAM – ainda sediado no mezanino do Ministério da Educação – com os trabalhos do paisagista, Manuel Bandeira anota que “os jardins de Burle Marx reconciliam-nos com a arte abstrata: ela passa a ter um sentido. Roberto, imaginando um jardim, cria no papel uma composição plástica que vale por si”⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ MARX, R. B. Os jardins do MAM. In: BONDUKI, N., Affonso Eduardo Reidy, p. 180.

⁶⁷⁸ BANDEIRA, Manuel, Jardins no papel, Jornal do Brasil, 1 abr. 1956, p. 5.

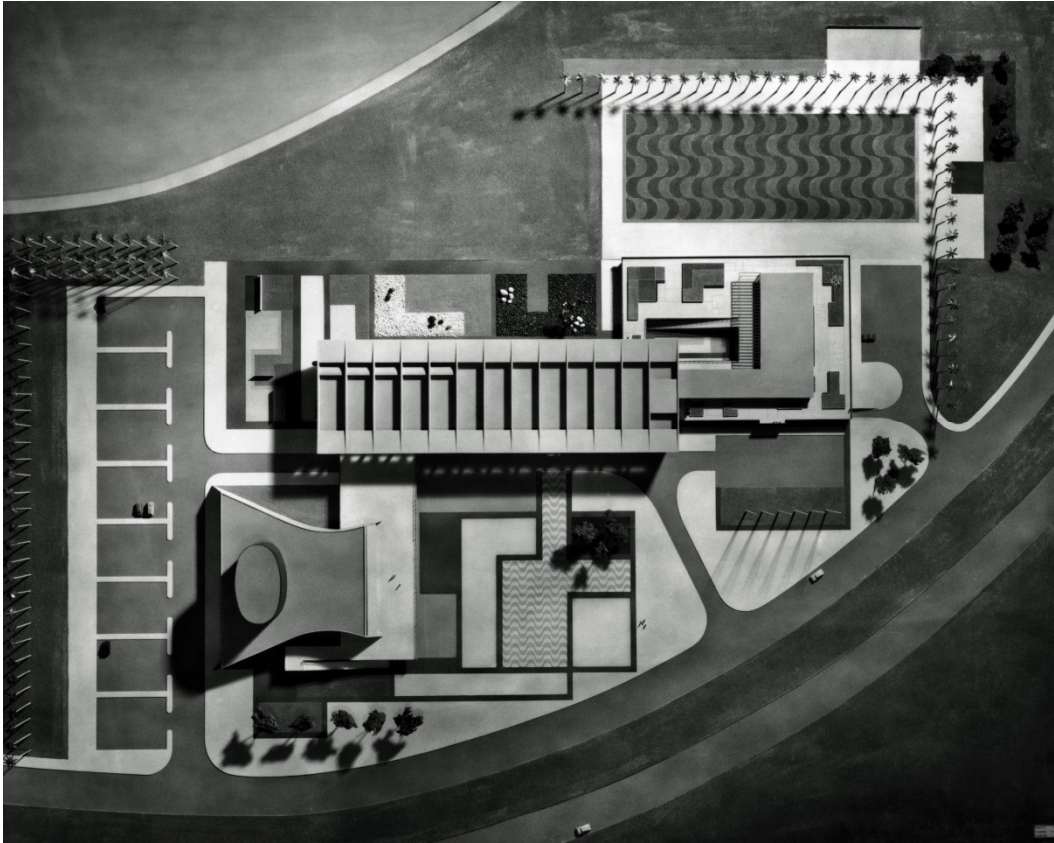


Figura 6.4 - Maquete do MAM e jardins. 1957. Fotografia Jerry. Acervo MAM RJ.

O projeto criava percursos e “locais de estar” para orquestrar o “intenso movimento de visitantes” com materiais minerais, lagos e fontes de água com espécies aquáticas e plantas em grupos ou isoladas. Elementos escultóricos e pictóricos que estruturavam trajetos e ângulos para a apreensão do edifício e da paisagem pelo público.

Para Ana Luiza Nobre, pode-se dizer que no projeto do MAM “se cumpre um fato cultural, arquitetônico e cívico, que se afirma não por contrastar com a radiante natureza carioca, e sim por jogar com ela, no dizer de Le Corbusier, uma partida a dois,” e fazer prevalecer “a invenção de uma urbanidade que se projeta, sem soleiras, a partir do museu e muito além dele, redefinindo tudo o que está, ou ainda estaria por surgir ao seu redor”⁶⁷⁹.

De fato, seria a invenção de uma urbanidade que se projeta sobre tudo o que estaria por surgir ao redor como desígnio e projeto, pois se é certo que conceito de urbanidade norteou o projeto do Museu e o plano do Parque, o interesse está em

⁶⁷⁹ NOBRE, A. L. Um museu através. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, Arquitetura e construção, p. 114.

verificar suas invenções considerando-as no diálogo que estabeleceram com a cidade e com a história, em especial, quando deixaram o âmbito de um projeto de arquitetura de um edifício para realizarem-se como plano de urbanização de um Parque público. E, realizadas, passaram a fazer parte do tecido urbano e, no processo de sua apropriação pela coletividade, ganharam uma singular textura cultural.

Uma dessas projeções se traduz no processo de ajardinamento da área e que tem como gesto inaugural o plantio das colunas de palmeiras junto ao MAM, registrada em um de seus boletins:

Os dez dias decorridos entre o 17 e o 27 de janeiro de 1958 fizeram história no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [...] marcaram uma nova era para a cultura brasileira: a instituição que se impõe traçar novos rumos para a integração das artes à atividade total de nossa sociedade passava a funcionar em casa própria. [...] Iniciando as comemorações de inauguração do museu, o Presidente da República e Conselheiro do Museu de Arte Moderna, Sr. Juscelino Kubitschek de Oliveira compareceu à nova sede, para plantar a primeira de uma série de 48 palmeiras que fazem parte do conjunto paisagístico de Roberto Burle Marx, complementando o projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy. O acontecimento era especialmente simbólico, pois as palmeiras, plantadas pelo Presidente e demais grande beneméritos da instituição, eram netas daquelas trazidas por D. João VI para o Brasil havia exatamente cento e cinquenta anos. A plantação das palmeiras do museu integrava-se, assim, à comemoração do sesquicentenário do acontecimento histórico que marcou o verdadeiro início da realização do Brasil como nacionalidade e como cultura⁶⁸⁰.

O inusitado plantio de palmeiras joaninas a simbolizar a inauguração de um museu de arte moderna e uma “nova era para a cultura brasileira” ganha sentido nos debates da época sobre essa apropriação por Burle Marx. Em seus elogios ao artista, o crítico Mário Pedrosa afirma que

Como todo renovador, Burle Marx é também um restaurador, um ressuscitador do passado. [...] mostrou o caráter falso dessa pretensa solução [a condenação da palmeira imperial], ao ir buscar o material de que carecia nas fontes verdadeiras, isto é, na vegetação brasileira de recursos inesgotáveis, desde a floresta amazônica, de onde nos trouxe espécimes em todo o esplêndido vigor de sua selvajaria, aos fundos das casinhas de caboclo ou à beira dos caminhos onde foi apanhar plantas e flores abandonadas, desprezadas mas familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem donos, dos fundos de quintal. [...] E assim como convocou as plantas das florestas para ornar os jardins dos palácios modernos, entende ser tempo de acabar com o ostracismo que pesa sobre a grande palmeira-real, desde a revolução modernista, de gosto republicano. Mas já não a trata como individualidades soberbas solitárias, ou tristemente à moda militar ou de procissão, em fila de dois, como no bom velho tempo do império. Quer vê-las democraticamente unidas por massas, embora em ordem pré-estabelecida como num templo cheio de colunas à egípcia.

⁶⁸⁰ Boletim do MAM, 16 jan. 1958 apud NOBRE, A., Carmen Portinho, p. 105.

Grupando-as em majestosos blocos, sua ideia é fazer valorizar os espaços envolventes dos edifícios de programa cultural – museus, escolas, bibliotecas, etc⁶⁸¹.

Entre outros elementos que se elencavam como conexão entre a arquitetura moderna e a cultura brasileira, a palmeira manteve-se como elemento simbólico no trajeto de realização dos jardins do MAM – que, até 1961, não tinham saído do papel – e sua extensão pela orla da Glória e do Flamengo. Como anunciara em 1954, Burle Marx estava atento aos desdobramentos da urbanização do Aterrado. Várias matérias na imprensa registram que, em 1960, quando o Estado da Guanabara era criado e com isso operava-se a mudança administrativa nos órgãos executivos e legislativos do antigo Distrito Federal, ele esteve em tratativas infrutíferas para a extensão dos jardins à área do Monumento aos Pracinhas que estava sendo construído naquele ano. Em janeiro de 1960, é anunciado que os planos para a “construção de jardins-paisagens do aterro”⁶⁸², já estavam prontos e que o ajardinamento seria do Museu de Arte Moderna até o novo monumento, estando “o resto do aterro ainda em estudo dependendo das obras de engenharia”⁶⁸³. Após algumas confirmações e novas negativas pela imprensa, em dezembro de 1960, o *Jornal do Commercio* publicava notícia do contrato assinado entre o paisagista e a SURSAN com a manchete “as palmeiras imperiais terão um lugar de destaque no jardim que Burle Marx planejou para o Aterro” e assinalava, repercutindo crítica de outros periódicos cariocas, que

Burle Marx, ao realizar o projeto do jardim do Aterro, teve um trabalho enorme para corrigir com canteiros floridos e palmeiras imperiais a distorção arquitetônica evidente entre o Museu de Arte Moderna e o Monumento aos Pracinhas. Afinal as plantas brasileiras conseguiram realizar o milagre de harmonizar o que a falta de planejamento arquitetônico tinha feito de mal a beleza (funcional) que haverá no Aterro⁶⁸⁴.

A crítica deixa ver a percepção, entre a opinião pública ou ao menos entre a crítica mais especializada, da ocupação da área como tema sensível e atribui às palmeiras imperiais entre outras “plantas brasileiras” no paisagismo de Burle Marx a função de “corrigir” e de “harmonizar” a “distorção” causada – na paisagem – pelos descompassos construtivos entre a horizontalidade do MAM e a verticalidade

⁶⁸¹ PEDROSA, M., O paisagista Burle Marx, *Jornal do Brasil*, 10 jan. 1958, 1º Caderno, p. 6.

⁶⁸² TRIBUNA DA IMPRENSA, Plantas coloridas no Aterro da Glória, 7 jan. 1960, p. 2.

⁶⁸³ Ibid.

⁶⁸⁴ JORNAL DO COMMERCIO, Burle Marx fará os jardins do Aterro, 11 dez. 1960, capa.

do Monumento aos Pracinhas⁶⁸⁵. Importa sublinhar a caracterização das plantas brasileiras nesse debate e nesse período. Retiradas das florestas – “fontes verdadeiras” de “recursos inesgotáveis” – mantêm-se “espécimes em todo o esplêndido vigor de sua selvajaria” e transformam-se pelas mãos do artista em elementos arquitetônicos modernos, a “cadenciar as estruturas e os espaços abertos, na relação interior-exterior” e que “tendem a definir o espírito do lugar”⁶⁸⁶.

No início de 1961, quando o novo governo estadual confirma o ajardinamento do aterro sob a assinatura de Burle Marx – para alguns críticos afastando-se a ameaça de “um carnaval paisagístico”⁶⁸⁷ a se estender do Passeio Público até o Morro da Viúva, e agraciando-se os anseios por uma “orla conquistada ao mar com o selo do talento internacionalmente proclamado de Roberto Burle Marx...”⁶⁸⁸ – essa faixa simbiótica entre natureza e arquitetura permite mesmo a inversão da ênfase, não mais na natureza como moldura “magnífica”, externa ao ambiente construído, mas parte da criação de um novo enquadramento e conjunto de elementos em que a natureza como obra do artista que “convocou as plantas das florestas para ornar os jardins dos palácios modernos”⁶⁸⁹ é artifício, elemento compositivo que garante harmonia às distorções de um ambiente urbano em transformação. Em entrevista afirma o paisagista que

O aterro mudou praticamente a paisagem do Rio, com a subtração de uma de suas praias e num local onde predominava a visão de prédios de apartamentos. Do Aeroporto Santos Dumont, em pleno Centro, até o Morro da Viúva, no final do Flamengo, as praias e jardins projetados darão nova moldura a um trecho dos mais importantes da Baía de Guanabara⁶⁹⁰.

No processo de simbiose entre natureza e arquitetura que se realiza, ambas se fundem no olhar do cronista poeta Drummond, em “No museu” em que o edifício vira uma palmeira:

As quarenta e oito palmeiras plantadas a três anos em volta do Museu de Arte Moderna vão dando conta do recado, benza-as Deus. Quem passa nas imediações a caminho do batente, e tem olhos de ver, repara com simpatia naquelas menininhas crescendo em grupo, imperceptível mas seguramente. Uma palmeira não se faz num

⁶⁸⁵ O que assinala igualmente as nuances e diferenças de concepções na produção arquitetônica modernista.

⁶⁸⁶ PEDROSA, M., O paisagista Burle Marx, *Jornal do Brasil*, 10 jan. 1958, 1º Caderno, p. 6.

⁶⁸⁷ MAURICIO, Jayme, Exposição e conferência de Burle Marx, *Correio da Manhã*, 11 jun. 1960, 2º Caderno, p. 2.

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ PEDROSA, M., op. cit.

⁶⁹⁰ CORREIO DA MANHÃ, Burle Marx e os jardins desde o Aeroporto, 21 mar. 1961, 1º caderno, p. 3.

dia. Um museu também não. Mas com este de Arte Moderna aconteceu um milagre. De uma hora para outra começou a crescer rápido e logo se converteu na esbelta palmeira que hoje marca a nossa paisagem cultural e lhe dá elegância, sentido e força⁶⁹¹.

Entre 1961 e 1962, quando os jardins e gramados geométricos multicoloridos entre o MAM e o Monumento aos Pracinhas estavam sendo plantados, sua projeção sobre o aterro ganhava outros contornos e conteúdos. Além do memorial descritivo assinado por Mello Filho em 1962, referido no capítulo anterior, as providências para a construção de um horto de aclimatação e os desenhos elaborados no mesmo período registram que não apenas a palmeira seria elemento fundamental no projeto paisagístico, mas o projeto ganhara outros contornos. O ajardinamento insípido de partes sobradas das pistas do *Parkway* no Plano da Cidade em 1938 passava a ser uma fascinante novidade a brotar da imaginação e da paleta de artistas demiurgos e germinava em um projeto de jardim com diferentes objetivos e dimensões.

6.3

Projeções de um paraíso

Ao explicar o projeto para a imprensa Burle Marx lastreava sua arte no implícito inquestionável do “caráter” da paisagem a ser ensinado ao público:

Tentaremos adaptar ao nosso clima o caráter da paisagem no ajardinamento do aterro. O Brasil tem uma das mais ricas floras do mundo e é inadmissível que, até agora, não se esteja empregando as nossas árvores para o embelezamento de parques e jardins. Isso faremos com finalidade didática. A orla marítima do aterro, do aeroporto Santos Dumont ao Morro da Viúva, com um milhão de metros quadrados, depois de devidamente arborizada — o que só o tempo se encarregará de completar — contribuirá imensamente para o embelezamento da cidade. Fará também uma divisão colorida entre o mar e a faixa de edifícios, e que, depois de concluída, vai figurar como um cartão de visita da cidade, que extasiará, sem dúvida, qualquer visitante⁶⁹².

Essa ideia seria esboçada em desenhos e maquetes em que é possível identificar as diferentes soluções que integravam o paisagismo da área. Se os jardins formais da monumental orla da Glória estavam estreitamente relacionados às construções ali erguidas, dialogando com elas em seus volumes rebaixados e formas geométricas que valorizavam e priorizavam as formas arquitetônicas e, em

⁶⁹¹ ANDRADE, C. D., No museu, *Correio da Manhã*, 23 jul. 1961, 1º Caderno, p. 6.

⁶⁹² MARX, R. B., Aterro em três anos será jardim florido, *Tribuna da Imprensa*, 10 jan. 1962, p. 6.

especial, ofereciam espaços abertos e contínuos, criando uma espacialidade de visibilidade ampla, a partir do Outeiro da Glória e pela extensão da Praia do Flamengo o projeto paisagístico apresentava outras características. Como se pode ver em sua versão de 1962 – representada na Planta do Aterro e na Perspectiva do Aterro, essa última reproduzida a seguir⁶⁹³ – e na versão apresentada em 1965, registrada na Planta do Parque do Flamengo, na página 339, o projeto propunha uma experiência bem distinta. Uma grande variedade de volumes, formas, elementos e atrações era elaborada para a recreação em grande escala, para o brincar. Áreas de estar, de recreação infantil e juvenil e campos esportivos eram previstos na extensão da praia de banhos e conectados por caminhos sinuosos por entre canteiros e bosques exuberantes que formavam uma outra paisagem, a de um jardim em que se poderia esquecer as referências panorâmicas dessa orla de prestígio.

As referidas plantas do projeto paisagístico mostram lado a lado as autopistas velozes e eficientes pela extensão da área, e os caminhos sinuosos que preenchem a área. Na extensão da Praia do Flamengo essa relação dialética se apresenta visualmente. Duas representações não apenas do espaço da cidade, mas igualmente do tempo, como escassez e aquele em demasia, o do trabalho e o do ócio. A resposta à urbanização da área pela lógica da produtividade e da velocidade “irrestrita” da máquina – que atende ao mito da falta de tempo e à meta de deslocamentos cada vez mais velozes, e que desenhou as pistas expressas que atravessam o Parque – era dada como desvio que aceita mas subverte a rota de percurso, que inverte e complementa essa lógica, pela proposta de um caminhar deambulatório, labiríntico em que as trilhas levam o pedestre a lugar nenhum e de volta ao ponto de partida e em que o tempo é o de contemplar, de brincar e de perder-se nas veredas de um jardim tropical à beira-mar.

⁶⁹³ É na planta ortogonal do Aterro, como a perspectiva, elaborada pelo Escritório Roberto Burle Marx, em 1962, que ficam mais evidentes os percursos projetados pelo paisagista. O documento foi consultado por gentileza do fotógrafo César Barreto, a quem agradeço. No entanto, sua imagem não pôde ser incluída na tese.

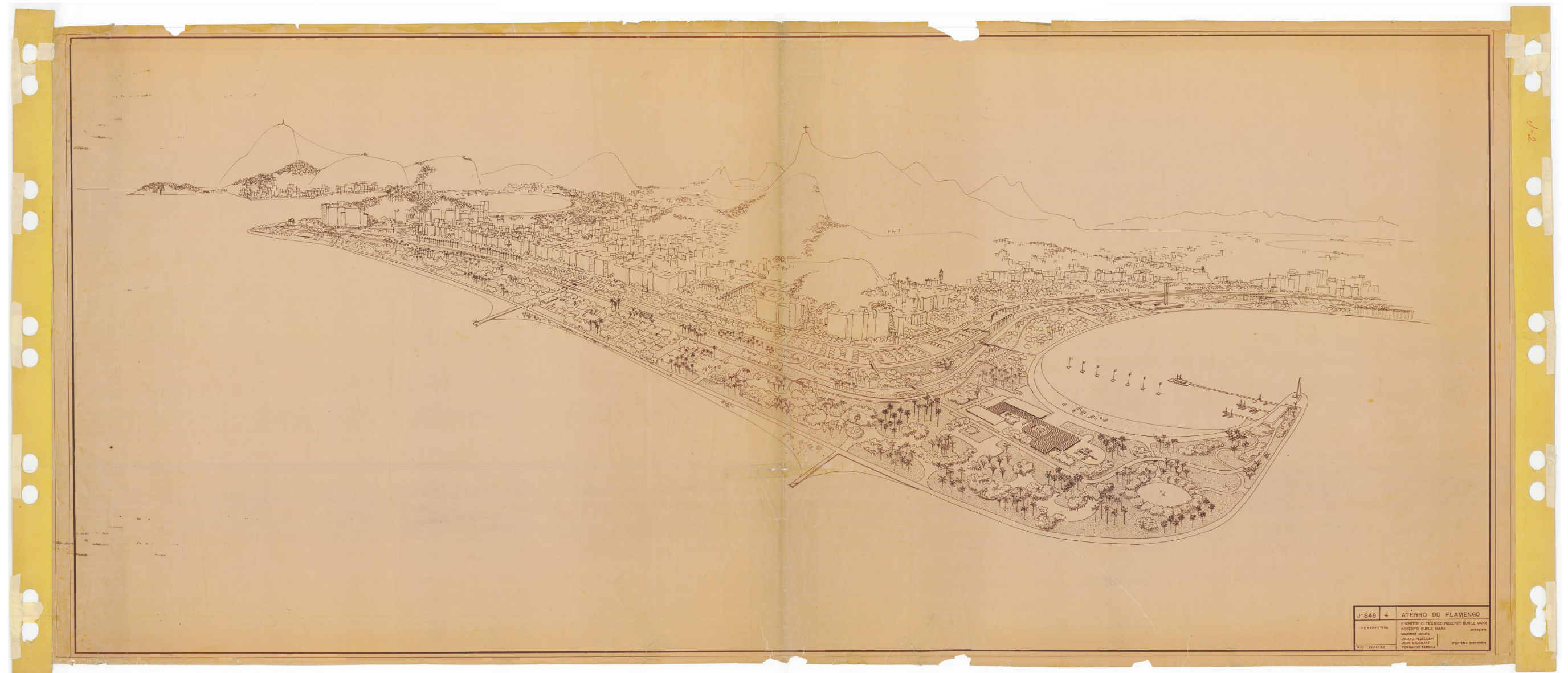


Figura 6.5 - Perspectiva Geral do Aterro. Escritório Técnico Roberto Burle Marx. 1962. Acervo Fundação Parques e Jardins.

Como ponto de articulação entre as distintas seções do projeto, Glória e Flamengo, foi criado um Horto-Piloto de aclimação de espécies e mudas. O Horto reproduzia a experiência de Burle Marx em seu Sítio de Santo Antônio da Bica. O sítio adquirido por Burle Marx em 1949 e reformado nos anos 1950 para ser sua residência e lugar de encontro com amigos, colaboradores e clientes, era também seu atelier, horto botânico e laboratório para suas experiências e descobertas. Constantemente ampliado, abrigava o acervo de sua enorme e rica coleção botânica: sementeiras, viveiros de mudas, estufas, ripados para plantas que necessitavam de luz controlada, lagos para estudo do desenvolvimento de espécies aquáticas, e plantas autóctones introduzidas por ele na propriedade, algumas ainda desconhecidas da ciência e posteriormente nomeadas em sua homenagem. Segundo Guilherme Dourado

O local transformava-se paulatinamente em um centro de horticultura sem equivalentes, sobretudo porque era dedicado exclusivamente para o estudo, cultivo e reprodução de espécies para emprego paisagístico – seu diferencial em relação aos objetivos de instituições botânicas e de horticultura existentes no Brasil e no exterior nesse período. No final da década de 1960, já reunia a mais representativa coleção de plantas ornamentais brasileiras de que se tinha notícia, além de espécies raras dos trópicos em geral⁶⁹⁴.

Era também onde testava as condições de adaptação das espécies que trazia de suas excursões que, nos moldes dos naturalistas que o inspiravam, realizava por várias regiões brasileiras e por outros países de clima tropical. Como um posto avançado para essas experiências, a localização do Horto do Aterrado fora escolhida por ter as piores condições de solo na área – entulho, material pedregoso e arenoso, salinidade, aridez e exposição às ondas – e de clima – ventos e insolação forte. Reunia espécies locais e de várias regiões do Brasil e de outros países trazidas do sítio de Burle Marx em Guaratiba e de outros horticultores daquela região e, a exemplo do que acontecera nos jardins de Botafogo, de 1953, também recebia árvores e arbustos das numerosas casas demolidas no processo de verticalização que intensificara-se desde então.

Localizado em um ponto em que se tinha visão total da extensa área, o Horto tinha também outras finalidades. Nele ficava o barracão do Aterro, escritório, atelier e espaço de reuniões do G.T. com as equipes técnicas e políticas vinculadas à SURSAN e às secretarias estaduais, servia também de acervo e exposição dos

⁶⁹⁴ DOURADO, G. M., *Modernidade verde*, p. 68.

desenhos, plantas, maquetes e um imenso e colorido *Painel Urbanístico e de Arquitetura do Parque do Flamengo*, criado pelo escritório Burle Marx, material apresentado para a imprensa e visitantes. Como espaço físico e simbólico, repetia a iniciativa da direção do MAM que construía um barracão de madeira erguido junto ao canteiro de obras e que, entre outros elementos, contava com uma intervenção artística de Lygia Clark. Segundo Carmen Portinho,

O barracão era o *foyer*, a sala de reuniões e a vitrine do MAM; ali ficava exposta a maquete, do projeto de Reidy, um dos elementos mais importantes na campanha financeira do museu. Por ali transitavam artistas, intelectuais, empresários, autoridades do Brasil e do exterior em visitas constantes ao canteiro de obras⁶⁹⁵.

Um dos autores do painel, o arquiteto Julio Pessolani relata em entrevista que, entre outras responsabilidades, sua especialidade no projeto era construir as maquetes em volume, como as maquetes dos elementos arquitetônicos do Parque como a Ponte do MAM, dos Pavilhões dos Playgrounds, do Coreto e das Pistas de Danças e Espetáculos ao Ar Livre.⁶⁹⁶ E as “maquetes de superfície”, nome técnico do painel, a primeira maquete a ser criada em um momento de embates entre o G.T. e a Secretaria de Obras relacionados ao traçado e ao número de pistas e passagens de pedestres que seriam construídas no Aterrado. Segundo o arquiteto, o tempo exíguo para sua apresentação impediu a construção da maquete em volume o que foi remediado de outra forma:

E comecei a fazer a maquete. Era, então, alfinetinho, pequeno, com aquela cabecinha verde, cada planta tinha uma cor. Começava no roxo até chegar ao amarelo, tudo isso com alfinete. As palmeiras eram maiores, eu mandei fazer uma cruz em cima para mostrar que era palmeira⁶⁹⁷.

Pessolani associa a decisão de tocar as obras segundo o novo projeto do G.T. ao sucesso na apresentação do modelo – “Fizeram o negócio todo, entregaram, aí de novo o Lacerda foi lá no escritório, olhou e disse assim: Muito bom, vamos fazer o parque”. Referindo-se ao fascínio que exerce a maquete – “ela é a realidade em

⁶⁹⁵ NOBRE, A. L., Carmen Portinho, p. 83.

⁶⁹⁶ Essas maquetes foram fotografadas e, em conjunto com desenhos, fotos e mapas, ilustraram a apresentação do projeto do Parque nas revistas anteriormente citadas.

⁶⁹⁷ PESSOLANI, Julio Cesar, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 26 abr. 2015. Pessolani narra a ida da maquete para a Secretaria após a apresentação: “Ela saiu do Roberto pela janela, que ela ficou com quatro metros, não dava. E foi levada para o Castelo. No Castelo tinha a Secretaria de Obras. Quando eles chegaram lá, logicamente, na escada não podia subir. Teve que subir por fora. Quando ela estava por fora, não conseguiu entrar na janela. Tiraram a janela para poder entrar a maquete. Lá, penduraram na parede.” Aos 90 anos, o arquiteto continua produzindo dezenas de maquetes por mês que distribui em escolas, igrejas e associações comunitárias.

miniatura” – o arquiteto, aos 90 anos e ainda seduzido por suas criações que continua a produzir diariamente, em diversas passagens da entrevista confunde na narrativa a criação das maquetes com as edificações reais. E afirma o poder de esclarecimento e convencimento dessas representações: “Todo mundo entendia. Com a maquete a gente vendia o projeto”⁶⁹⁸.

O Horto, como espaço de visitas, também atendia às expectativas criadas pelos anúncios dos jardins que ainda eram imaginação, discurso e imagens. No meio de um imenso aterrado era um oásis verde e compacto, um laboratório, uma simulação e a semente do futuro jardim. A variedade, a procedência e as características das espécies, dentre elas uma enorme coleção de palmeiras de todos os continentes, marcavam a ambição do artista no projeto do Parque que o singularizava em relação aos seus projetos anteriores para áreas públicas no país. Nas praças de Recife, projetadas nos anos 1930, a composição paisagística afirmava o elemento regional na escolha de espécies do sertão nordestino. Na Praça Salgado Filho, da década de 1950, o jardim-cartão de visitas oferecia aos olhos dos visitantes uma representação da flora brasileira. No MAM ao valor botânico associava-se um geometrismo que regia o jogo de cores, volumes e formas que dialogavam com a arquitetura de Reidy e a arte moderna.

O paisagismo do Parque contemplava um imaginário do Paraíso Terrenal atualizado em jardim arquitetado com elementos orgânicos e tropicais que enfatizavam a variedade e a beleza da vegetação e de sua floração perene – “salientando-se a preocupação em utilizar espécies variadas, de floração em épocas distintas, a fim de assegurar a presença constante de flores [...] associadas de modo a manter uma gama de tons através das diferentes épocas do ano”⁶⁹⁹. Uma dádiva do patrimônio natural brasileiro, “nosso tesouro botânico”⁷⁰⁰ e também universal – “árvores de outros continentes que, pelo valor de sua floração e pela beleza de sua forma, foram domesticadas e difundidas pelos hortos, parque e jardins botânicos do cinturão tropical da terra”⁷⁰¹. E a que eram atribuídas várias funções –

⁶⁹⁸ Ibid.

⁶⁹⁹ MEDEIROS, E. B., Projeto Aterro Glória - Flamengo: Um milhão de metros quadrados para recreação pública, Revista Arquitetura, nov. 1964, p. 14.

⁷⁰⁰ MELLO FILHO, L. E., A Arborização do Aterro Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 9.

⁷⁰¹ Ibid.

contemplativa e também conservacionista e educativa em favor de uma cultura ambiental universal.

Para a área contígua ao Horto, na ponta da Enseada da Glória, foram projetados pavilhões expositivos de coleções de flora e fauna brasileiras e de outros lugares do planeta. Viveiros com exposições permanentes de pássaros, de plantas e de peixes, de todas as regiões do Brasil expostos em estruturas ripadas e pergoladas instaladas em meio a jardins, percursos e locais de estar. De forma distinta da área recreativa e esportiva de livre circulação que se estendia na faixa interna do Aterro na extensão da Praia do Flamengo e também diferentemente da área monumental das grandes edificações da Enseada da Glória, os pavilhões, viveiros, aquários e tanques da ponta da enseada formavam um complexo expositivo de educação ambiental de percurso orientado através de micro sistemas ecológicos controlados. Uma elaborada composição em que se entrelaçavam coleções didático-científicas de espécies de flora e fauna nativas e exóticas e jardins orientais e ocidentais, de plantas, água e pedras, elementos simbólicos de um imaginário multicultural. Ao viés científico de uma cultura e pedagogia ambientalista somava-se a força do imaginário edênico tropical, as “formas simbólicas de nosso arsenal cultural, essas construções tácitas pelas quais fomos embalados”⁷⁰². Um desses espaços multifacéticos é representado na planta do Pavilhão Rock Garden, estrutura pergolada projetada para ser um ambiente de percurso através de um jardim de plantas, pedras e água que expunha espécies nativas e exóticas.

⁷⁰² CAUQUELIN, A., A invenção da Paisagem, p. 26.

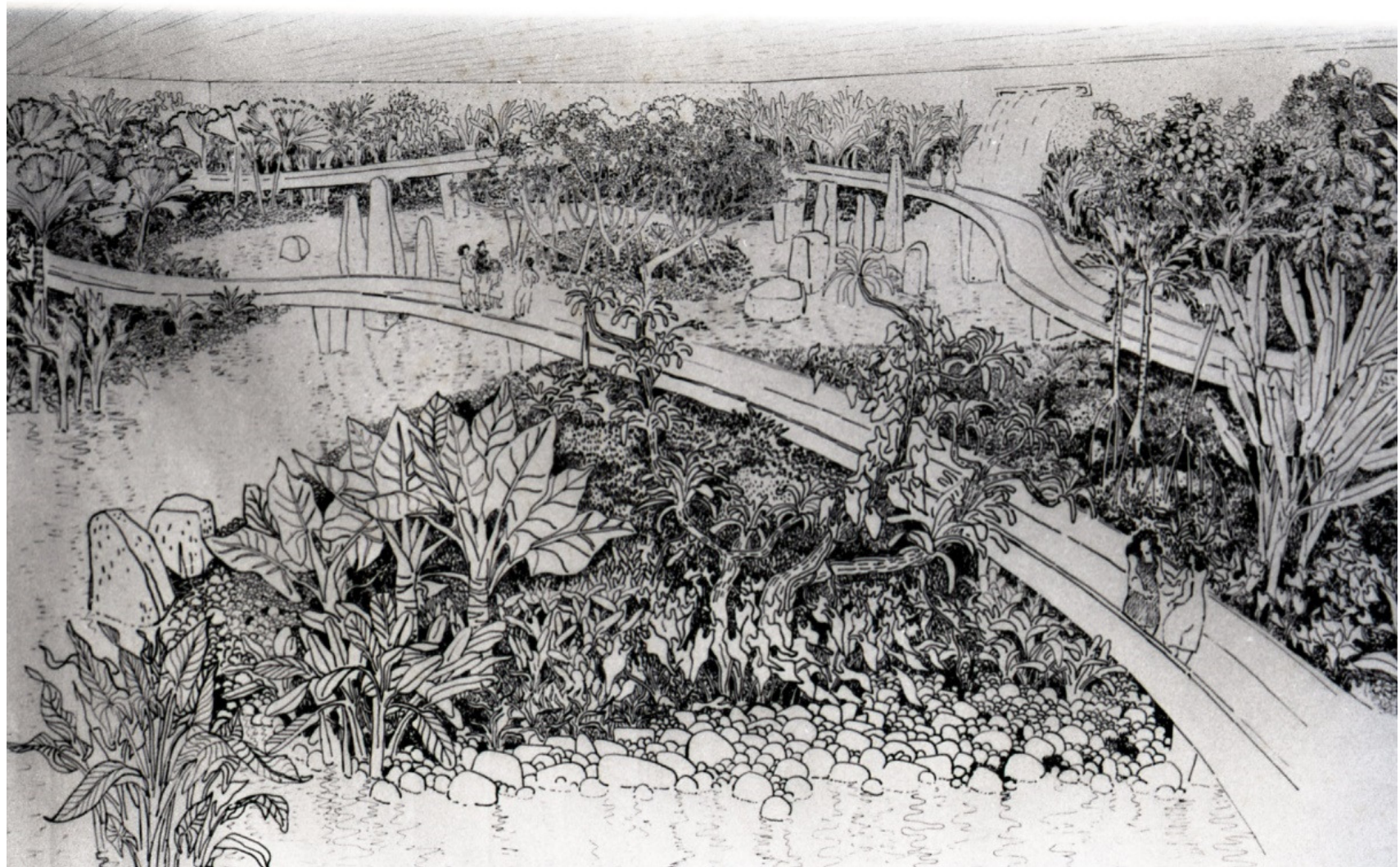


Figura 6.6 - Pavilhão Rock Garden. Escritório Técnico Roberto Burle Marx. c.1962. Fotografia Gonzales/CPDoc JB.

Nessa seção do Parque em que os elementos edificados eram reduzidos em número e volume, os visitantes poderiam experimentar outras perspectivas da paisagem urbana ao perderem-se em um jardim. Os bosques representativos da riqueza e exuberância da flora tropical poderiam ser percorridos, contemplados e fruídos em sua dimensão de finitude aberta, na sugestão de Assunto⁷⁰³, em que o jardim seria a “inteira subjetivação da natureza”⁷⁰⁴ pela trama de tempos que o afasta do ritmo da vida cotidiana regida pela produtividade.

⁷⁰³ SERRÃO, A. V., *Filosofia da paisagem*, p. 27.

⁷⁰⁴ ASSUNTO, R., *Ontologia y teleologia del jardín*, p. 40.



Figura 6.7 - Arborização do Aterro. Escritório Técnico Roberto Burle Marx. 1962. Acervo Fundação Parques e Jardins.

Expressão dessa multifacética “faixa colorida entre o mar e a cidade” – que é desenho e jardim de um artista versátil, pintor e paisagista – resultante de uma operação que pretendia ensinar o “caráter da paisagem”, o projeto apresentava um jardim-obra de arte elaborado, igualmente, por percursos expositivos entre coleções de árvores e arbustos intercalados aos canteiros ameboides – o maior deles, na área em que as duas autopistas que atravessam o Parque se afastam uma da outra, junto à praça Luiz de Camões, apelidado de “minhocão” – em que grupos e indivíduos vegetais isolados apresentavam-se como obras esculturais.

Para Mello Filho, como afirmado no referido projeto de arborização de 1962, em conjunto com a preocupação conservacionista do Parque, a “solução paisagística” deveria

incorporar as qualidades não só de uma renovação do ponto de vista da arquitetura paisagística, como também do elemento botânico a ser aplicado. É justamente no tratamento desse elemento, especialmente em sua componente arbórea, que procuraremos transmitir uma ideia do que está sendo ali realizado⁷⁰⁵.

O botânico sublinha o uso inédito de alguns “elementos exóticos” em jardins brasileiros cuja contribuição “não poderia ser negligenciada, de vez que, através delas podemos apresentar árvores magníficas (*show trees*) cuja simples presença desperta, quando de sua floração arrojada, a mais viva admiração”⁷⁰⁶. Assim como as árvores brasileiras, “notáveis pelo caráter escultural que assumem isoladamente ou em grupos”⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ MELLO FILHO, L. E., A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 9.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 10.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 12.



Figura 6.8 - Árvore do Parque décadas após o plantio segundo o projeto paisagístico de Burle Marx. 1993. Fotografia Luiz C. David/CPDoc JB.

E as descreve como espécies “possuidoras de um senso plástico peculiar”⁷⁰⁸ cujas “flores parecem feitas de porcelana e uma textura foliar característica”⁷⁰⁹ encontradas em pesquisas de campo empreendidas nas regiões de escarpa, mangue e restinga do Rio ou de Cabo Frio, onde foram descobertas árvores inéditas em parques como o *Pithecolobium tortum*, “uma árvore estranha que se destaca pelo colorido esbranquiçado de tronco e pela forma bizarra deste e de seus ramos polimorfos e poliédricos”⁷¹⁰. Mesmo árvores mais familiares, como o ipê, fascinavam o cientista emocionado:

Os ipês, com uma dilatada gama de cores e de nuances brancas, róseas, amarelas e roxas, contribuirão de maneira incisiva para acentuar a expressão floral do bosque. Seu modo de florir é intenso, fugaz e violento. Os de colorido amarelo (*Tecoma longifolia*, *T. araliacea*, *T. chrysothricha*) captam o dourado das fulgurações solares, do ouro velho, e do outono europeu. São os amarelos mais estridentes possíveis e nenhuma outra árvore é capaz de realizar de maneira mais impressionante a expressão própria dessa cor⁷¹¹.

Essas esculturas de formas orgânicas surpreendentes, fossem elas familiares ou exóticas, entremeavam-se contrastantes com outras formas esculturais, os elementos arquitetônicos de formas geométricas, igualmente surpreendentes e

⁷⁰⁸ Ibid., p. 10.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 11.

⁷¹⁰ Ibid.

⁷¹¹ Ibid., p. 12.

inovadores, projetados para a área por Reidy e outros arquitetos do G.T. Algumas das construções atendiam às necessidades de acesso, como a Ponte do MAM, batizada, em 1963, de Viaduto Paulo Bittencourt, ou a Estação do Trenzinho. Outras eram estruturas que serviam às várias atividades de recreação, como os Pavilhões para os Playgrounds. Ainda havia as que concretizavam na dimensão arquitetônica, a escala e o sentido da programação de atividades artísticas e culturais um dos objetivos centrais da proposta de construção de cidadania social que informava o projeto do G.T. Por exemplo, os projetos da Pista de Danças e Espetáculos ao ar livre, o Coreto e o Teatro de Fantoches e Marionetes. Em todos os casos, porém, os elementos arquitetônicos criados por Reidy e a equipe de arquitetos do G.T. podem ser considerados uma singular exposição de arte moderna ao ar livre. A partir do MAM, espaço fluente e público, espalhavam-se pela área do Parque oferecendo-se como obras abertas a múltiplas apropriações sem que deixassem de sintetizar a compreensão de Reidy sobre a relação forma e função e concretizar nos seus usos, orientados e espontâneos, a finalidade da arquitetura pretendida por Reidy:

É certo que o simples fato de uma construção atender a finalidades puramente funcionais não é condição suficiente para que mereça a designação de obra de arquitetura. Entretanto, não se pode dissociar da arquitetura o seu aspecto utilitário, aquele que lhe deu, inclusive, motivação. A arquitetura não pode ser considerada, apenas, uma escultura vazada. O seu ajustamento ao fim a que se destina não lhe tira, de forma alguma, a sua condição de ser essencial e fundamentalmente obra de arte. Mas o que realmente melhor a define e a caracteriza é a sua concepção espacial⁷¹².

⁷¹² REIDY, A. E. Inquérito Nacional de arquitetura apud XAVIER, A. (Org.), Depoimentos de uma geração, p. 213.



Figura 6.9 - Affonso Reidy e a escada helicoidal do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. c.1961. Fotografia Michel Aertsens. Acervo MAM RJ.

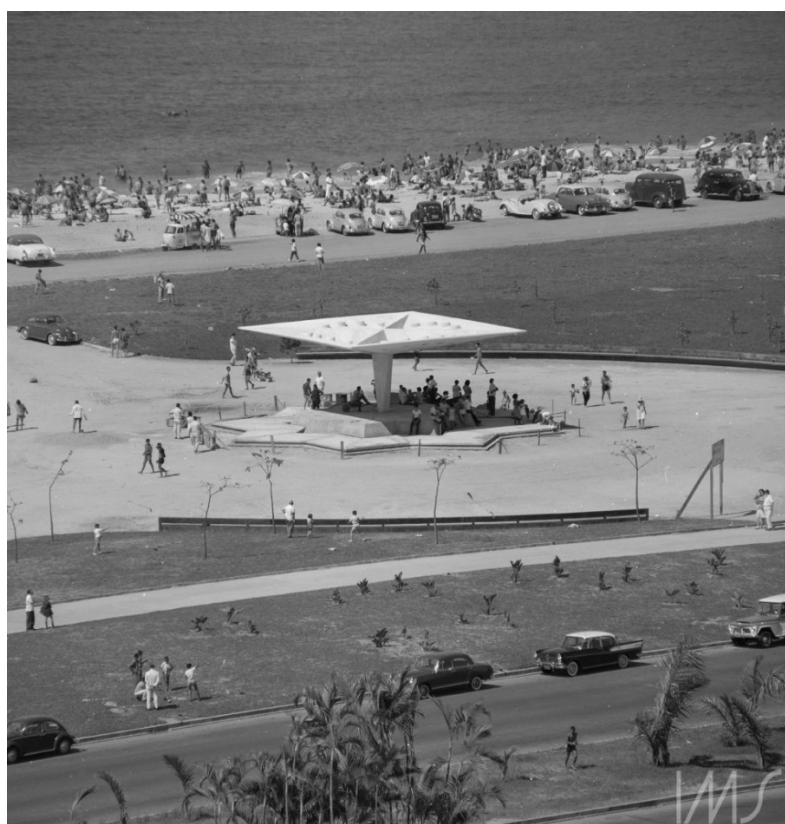


Figura 6.10 - Vista do Coreto utilizado pelo público em dia de sol. c.1965. Fotografia Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 6.11 - Visitantes do Parque e operários ocupam a Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre em meio aos canteiros gramados e mudas de árvores. c.1965. Fotógrafo Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.

Essa projeção a tramar jardins “que só o tempo se encarregará de completar” que conjugam natureza, arquitetura e arte, o mítico e o histórico, o científico e o estético, o exótico e o nativo, o ancestral e o moderno, para a cidade “mais alucinantemente paisagística do mundo”⁷¹³ busca dimensionar a natureza, a arquitetura e a cidade na escala humana. Nas palavras de Burle Marx, a função principal do Parque seria “dar ao carioca, que vive cercado de natureza, um pouco de natureza desfrutável, com bosques e arvoredos, relvados e palmares, onde se poderá estar um pouco afastado do concreto do asfalto”⁷¹⁴. Seleciona do emaranhado disforme da vegetação tropical, que havia fascinado os naturalistas europeus de séculos anteriores⁷¹⁵, os elementos que em suas formas e cores exuberantes iriam compor uma nova paisagem, dando continuidade à fluência do

⁷¹³ MAURICIO, J., Burle Marx e a renovação do Jardim, *Correio da Manhã*, 18 jul. 1962, 2º Caderno, capa.

⁷¹⁴ O GLOBO, O Parque do Aterro já tem um terço preparado e vai custar três bilhões, 20 ago. 1963, p. 11.

⁷¹⁵ Ver, entre outros, BANDEIRA, J. A natureza invisível. In: _____, *A viagem ao Brasil de Marianne North*, p. 29-36.

espaço público como espaço de inclusão e de cidadania pela arte moderna concebido por Reidy.

Em um percurso que se quer aberto com variadas possibilidades de escolha de início e fim, o circular é sinônimo de um contínuo e livre caminhar e deambular, e derivação da atenção do olhar a percorrer o ambiente projetado a partir do ponto de vista e da escala desse sujeito. Por um lado, um ambiente que proporciona a experiência de evasão, da finitude aberta em que se entrelaçam distintas representações espaciais e temporais históricas e ahistóricas. Por outro lado, reafirma a função de reenquadrar em novas perspectivas e conjuntos as “imagens pacíficas” de uma paisagem natural – a baía, as montanhas e suas encostas de mata, o horizonte – condicionantes das percepções espaciais e de nosso “sonho educado”⁷¹⁶, com formas arquitetônicas que explicitam o artifício da composição desses artistas paisagistas demiurgos sujeitos entre diferentes experiências da contemporaneidade: a experiência da evasão individual, a “inteira subjetivação da natureza” – e do mundo – e uma experiência de relação em que se faz presente um compromisso ilustrado. Em que o esforço de “reassegurar permanentemente os quadros de percepção do tempo e do espaço” se realiza pelo impulso escópico e utópico racionalista de alcançar uma unidade de visão do mundo, a ilusão de uma realidade que nenhum véu poderia encobrir.

Essa dualidade presente no projeto paisagístico de Burle Marx, como outros modernistas empenhado em construir uma nova paisagem redentora da história e da sociedade brasileira, uma arte entre o jardim e a paisagem, remete às poéticas vistas brasileiras de Elizabeth Bishop. Os dois exercícios podem ser aproximados como ensaios compositivos que acessam o imaginário do Paraíso Terrenal e reinterpretam seus motivos edênicos fundadores do imaginário cultural brasileiro em narrativas de evasão do sujeito a perder-se na natureza tropical abundante, sensual e encantadora.

Nas vistas de Bishop, poeta e estrangeira liberada dos compromissos didático-paisagísticos articuladores do ambiente físico urbano assumidos pelos urbanistas modernos em sua “jardinería de prestígio”⁷¹⁷ vinculadas às esferas governamentais do poder público, o perder-se no imaginário de jardins míticos e do desejo amoroso

⁷¹⁶ CAUQUELIN, A., *A invenção da Paisagem*, p. 24.

⁷¹⁷ CADENA, F. P., *Historia de los Estilos em Jardinería*, p. 334.

extravasa. Resulta em imagens da ambiência urbana deformadas e monstruosas, e que, no entanto, são menos fantasiosas do que as paisagens “encantadas de futuro”⁷¹⁸ que se anunciam canônicas e são revestidas por auras simbólicas, projeções individuais e coletivas de imaginários de uma urbanidade moderna. Em ambos os exercícios, entretanto, estão presentes o olhar investigativo sobre a natureza e a cidade e atento aos desafios que o belo jardim tropical à beira-mar encontraria em sua insularidade física e simbólica.

6.4

Uma ponte-poema

A imagem do atol tropical simboliza esse jardim paradisíaco em visão de voo de pássaro. Como uma senha de tomada de consciência, o situa em seus limites e contradições no plano urbano e nos condicionantes do processo histórico de sua implantação. O espaço livre e fluente por ele oferecido ao pedestre da cidade dos carros, para que seus habitantes cultivassem a arte de andar à pé, surge isolado pelas autopistas construídas na nova área. É uma ilha urbana física e simbólica. Novamente são as metáforas indicativas de como essa contradição era tematizada pelos agentes históricos.

Em 1963, um evento mobilizou a imprensa e a crítica especializada que acompanhavam as atividades relacionadas ao MAM e à urbanização do Aterro. Primeiro foi notícia de jornal, transformou-se em assunto para a crítica e motivo para os poetas do Rio. Em agosto daquele ano eram inauguradas em conjunto uma grande exposição de Burle Marx no Museu de Arte Moderna e a “Ponte do MAM”, passarela de acesso ao museu e projetada por Reidy.

A exposição “didática, com fotos, maquetes, plantas, textos, etc. para a imprensa”⁷¹⁹, teve como objetivo divulgar o novo projeto de urbanização do Parque para o público e, especialmente, para os meios de comunicação. Mais uma ocasião para “*exprimir, esclarecer, formular*” caminhos, soluções, e, por imagens expor a “trama da ideia” de seus urbanistas ⁷²⁰. Mais uma estratégica apresentação e

⁷¹⁸ SEVCENKO, N., Pindorama revisitado, p. 32.

⁷¹⁹ MAURICIO, J., Itinerário das artes plásticas - Lacerda vai inaugurar ponte e exposição, Correio da Manhã, 17 ago. 1963, 2º Caderno, p. 4.

⁷²⁰ LE CORBUSIER, Le Corbusier e o Brasil, p. 86.

aposição projetual que sustentaria a unidade e o futuro da nova versão do Parque. No intuito de fazer “vislumbrar vias claras e espetaculares”⁷²¹ para a compreensão do plano, foram produzidas para a ocasião muitas representações visuais. Foram confeccionadas maquetes e plantas paisagísticas e apresentada uma série de fotografias aéreas encomendadas a Marcel Gautherot⁷²².

Na foto escolhida para a divulgação do Parque, uma de numerosas fotografias feitas a partir da perspectiva aérea e que se tornou uma de suas imagens emblemáticas, Gautherot escolheu um ângulo de visão dos jardins que os coloca no centro da imagem. Aprofundada na direção do mar e do Pão de Açúcar que se destacam na parte superior da imagem e no horizonte, a imagem conecta os jardins que compunham a Enseada da Glória: o arborizado Passeio Público, que aparece na parte inferior junto à margem da foto e se estende pelas árvores da Avenida Beira-Mar, as formas retilíneas e entrecortadas da Praça Paris e os recém plantados jardins do MAM e o do Monumento aos Pracinhas. Ao longe, o Horto-Piloto de aclimação como um pequeno oásis na aridez do aterro por onde avançava o plantio dos canteiros ameboides que iriam entremear-se aos grupos arbóreos e às áreas esportivas e recreativas da orla do Flamengo. Na margem direita, destaca-se o Hotel Glória, casas antigas e muitos edifícios amontoam-se a dividir o espaço e formam um emaranhado indecifrável, não a deslumbrante brenha da mata tropical de von Humboldt, mas um emaranhado urbano desordenado. Perdida no meio dos edifícios, a Igreja da Glória.

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Marcel Gautherot, chegado ao Brasil em 1939, registrou boa parte da produção dos arquitetos modernos brasileiros e suas imagens, como a de outros fotógrafos do período, contribuíram para divulgar essa produção. Publicadas em revistas especializadas, como a Revista Módulo, editada por Oscar Niemeyer e de cuja equipe Gautherot fazia parte, ou em periódicos de grande circulação, suas tomadas acompanhadas do texto jornalístico ou crítico ajudaram a construir o imaginário da arquitetura moderna e de patrimônio cultural brasileiro, já que também atuou documentando manifestações culturais a serviço do IPHAN. Ver entre outros, INSTITUTO MOREIRA SALLES, Catálogo da Exposição O Brasil de Marcel Gautherot, 2011. É bastante provável que suas imagens aéreas do Parque tenham inspirado a imagem poética do atol tropical de Bishop que visitou a referida exposição e conhecia suas fotografias.



Figura 6.12 - Fotografia aérea da Enseada da Glória. c.1963. Fotógrafo Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.

A exposição simples e didática, atraiu grande público. A inauguração foi descrita por Bishop como

um dos dias mais estranhos da minha vida. [...] foi aberta uma grande exposição no Museu de Arte Moderna a respeito do parque da Lota. Para nossa surpresa, foi um enorme sucesso. Nunca vi tanta gente num evento desse tipo – e as maquetes de madeira, as fotografias aéreas, as maquetes de playgrounds, os trenzinhos, etc são todos muito bonitos. Acho que a Lota ficou muito contente, se bem que ela ainda não está conseguindo dar conta de tanto trabalho e tanta excitação, e anda de um lado para o outro com uma cara de fantasma ⁷²³.

A passarela de Reidy inaugurada no mesmo dia – e incluída entre os elementos registrados por Gautherot – também atraiu grande público e a admiração de muitos, entre eles, o cronista Rubem Braga que anos mais tarde registraria que

Aquela ponte lançada sobre a pista em frente ao MAM é uma das coisas mais belas do Rio. A gente vê que é possível fazer poesia com cimento; e entende que a linha

⁷²³ BISHOP. E., Uma arte, p. 458. Carta ao poeta Roberto Lowell de 26 ago. 1963.

reta é irmã gêmea da linha curva; e que o cálculo mais sábio pode resultar na maior emoção de simplicidade⁷²⁴.



Figura 6.13 - Ponte do MAM. c.1963. Fotografia Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.

Admirada pela beleza e funcionalidade, a ponte-poema de cimento em linhas curvas, atraía o interesse da crítica especializada, como o arquiteto Geraldo Ferraz:

Essa ponte é uma das necessidades imperiosas da circulação entre o MAM, no espaço em que se levanta no aterro, e a Av. Beira-Mar. Mas é uma ponte desenhada por um grande arquiteto e, portanto, um desenho a considerar-se, na sua boniteza de funcionalismo plástico, “obra-de-arte”, como dizem os engenheiros, das suas pontes, mas aqui, efetivamente uma “obra-de-arte”, porque arquitetônica e construtivamente traçada num desenho límpido, que vale por uma sugestão de risco de asas, de voo mesmo, fixando-se dum a outro ponto de seu salto no espaço, em leveza, graça e proporção harmoniosa, como um ritmo fixado à entrada do Museu. Aí temos então a passagem, [...] a nova ponte condutora ao entendimento entre os homens. O desenho de Affonso Eduardo Reidy incita-nos a estas comparações, em que há uma imagem que não é literária, mas estimulante, porque no novo espaço da velha capital, se deu ao futuro essa obra prima de idealismo criador que é o MAM, que crescerá

⁷²⁴ BRAGA, R. Passarela do Museu. In: Jornal Última Hora, 10 ago. 1973 apud REIDY, A. E., Catálogo da Exposição Affonso Eduardo Reidy, p. 128.

ali cercado pelos jardins de Roberto Burle Marx, pelo amor dessa engenheira que é Carmen Portinho, e diretora executiva do MAM, levando por diante obras ingentes de cimento e vidro e aço, e a que devem contribuir todos quantos se interessem pela manutenção das sementeiras de um devenir – a nova ponte de Reidy, com suas estacas já batidas, é um traço de união da cidade ao extremo desse monumento de cultura e de arte⁷²⁵.

Ferraz metaforiza a ponte, “sugestão de risco de asas”, como obra de arte desenhada pelo arquiteto e como “passagem” e “condução ao entendimento entre os homens”, que se daria pelo acesso à cultura que o museu e a arte moderna ofereciam. Mesma posição defendida por aqueles que aplaudiam a vinculação de sua inauguração à abertura da exposição sobre Burle Marx e sobre o Parque do Flamengo no MAM. Entre outros, o crítico Jayme Mauricio afirmava que a ponte significava um fato “nitidamente cultural” e por isso deveria ser “inaugurada com a presença de personalidades da vida artística do Rio, relacionando-a com o Museu”⁷²⁶. Admirador desse “fato cultural” e da “simplicidade do riscado dessa ponte de linhas finas e elegantes, de uma contida beleza plástica que toca ao sentimento e ao espírito pela expressão poética que a envolve e pelo seu delicado equilíbrio”⁷²⁷, Maurício ressaltava uma outra conexão, do ponto de vista de quem acompanhava de perto o processo de sua construção:

Foi necessário um imenso aterro, um museu não menos grande e ambicioso, um monumento excessivo, batalhas enormes sobre paisagismo e urbanismo – com as mais estranhas interferências e soluções – e toda uma série de injunções políticas e administrativas para que um arquiteto brasileiro neste país de arquitetura desenfreada, rios e montanhas sem fim, tivesse a oportunidade de projetar uma Ponte⁷²⁸.

Referindo-se ao processo de urbanização do Aterro e aos os desafios e combates enfrentados pela equipe do G.T. de que tomava parte, Maurício deixa ver a ambiguidade criada pela metáfora da ponte-escultura moderna a integrar a cidade pela cultura – nos termos de Ferraz, a “passagem”, “condução”, “entendimento” e “união”. Pois sugere não a passagem ou a união, mas a distância e a separação que essa ponte pretende anular. Um “aterro”, um “museu”, um “monumento excessivo” – a essas “batalhas enormes sobre paisagismo e urbanismo” faltava uma ponte que

⁷²⁵ FERRAZ, Geraldo, Nova Ponte no M.A.M. no Rio de Janeiro, Revista Habitat - arquitetura e artes no Brasil, set. 1962, p. 26.

⁷²⁶ MAURICIO, J., Itinerário das artes plásticas - Lacerda vai inaugurar ponte e exposição, Correio da Manhã, 17 ago. 1963, 2º Caderno, p. 4.

⁷²⁷ MAURICIO, J., Uma ponte para o museu, Correio da Manhã, 11 jul. 1962, 2º Caderno, p. 1.

⁷²⁸ Ibid.

anulasse a insularidade, não apenas entre o Parque e a cidade, mas entre essa espacialidade da “arquitetura desenfreada” e a dimensão social da cidade. A metáfora reforça a negação daquilo que ela pretende afirmar.

Em outro texto de sua coluna intitulado “Viaduto Paulo Bittencourt – caminho para a cultura” Maurício reforçaria a metáfora da ponte como passagem e acesso à cultura, relacionando-a à figura de Bittencourt, dono do jornal em que o crítico escrevia, o Correio da Manhã, sócio benemérito do Museu e então recém falecido. Assinala a importância da ponte de Reidy ao mesmo tempo em que indica a questão – encoberta e ao mesmo tempo exposta – por trás de tão bela estrutura. Afirma que

Embora inteligente do ponto de vista urbanístico, a solução é como dissemos intermediária, ou seja, precária. O certo seria o projeto original que corresponde a uma atitude, a uma filosofia urbanística: rebaixamento da *máquina* em benefício do *homem*. Especialmente no caso, um homem a caminho dos centros de cultura e amor pátrio. Num dia que talvez não esteja muito longe, tudo isso será consertado e nenhuma pista de automóveis será obstáculo ao desenvolvimento cultural e cívico⁷²⁹.

O crítico assinalava nesse comentário, as “batalhas enormes”, “interferências” e “injunções políticas e administrativas”, que mobilizavam técnicos e especialistas desde o início da construção da ponte do MAM no final dos anos 1950. Originalmente projetada para ser uma passagem subterrânea, causara reações e críticas e a formação de uma comissão de engenheiros e arquitetos para discutir a respeito da solução. A questão é colocada pelo arquiteto Mauricio Roberto, então presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil e um dos membros da comissão. Em carta publicada no Correio da Manhã, Roberto afirma que

No caso do aterro da Glória, dois grandes parques são cortados por pistas de alta velocidade. De um lado, a cidade com toda a sua população; no outro lado, o outro parque e os monumentos públicos, as praias criadas, o mar, a atração contínua. É de toda a conveniência não repetir o erro da praia de Botafogo, onde um belo jardim e uma calçada larguíssima na orla marítima vivem completamente desertos. Existe uma passagem subterrânea mas poucos se atrevem a varar a barreira do tráfego ou a enfrentar a descida e subida dos degraus para alcançar o outro lado. É pois imprescindível que o pedestre circule entre os dois parques da Glória da maneira mais segura e mais espontânea possível⁷³⁰.

⁷²⁹ MAURICIO, J., Itinerário das Artes Plásticas: Viaduto Paulo Bittencourt, Correio da Manhã, 22 ago. 1963, 2º Caderno, p. 2.

⁷³⁰ ROBERTO, Mauricio, O impasse Sursan X Museu nas pistas do Aterro - A cidade é para benefício do homem e não da máquina, Correio da Manhã, 11 dez. 1959, 2º Caderno, p. 2.

A polêmica havia sido pontualmente resolvida de forma pontual e “precária” com a aprovação da construção da ponte após campanha na imprensa e pressão política da diretoria do MAM e de seus poderosos e influentes beneméritos. Batido o martelo para a construção da passagem para o MAM, os “dois parques” urbanos, o da “cidade com toda a sua população” de um lado e o “outro parque”, continuariam separados no projeto dos anos 1950, implementado pela SURSAN e que previa apenas poucas passagens subterrâneas na extensão da área que seria cortada por quatro pistas de velocidade com trechos em nível elevado. A questão voltaria ao debate com a entrada de Lota e do Grupo de Trabalho em 1961 no processo. Em registros epistolares e em periódicos, verifica-se que nos dois primeiros anos de trabalho, o impasse girava a respeito do número das pistas que atravessariam o aterro e sobre os tipos de acesso para os pedestres, se subterrâneos ou passarelas, à área do Parque. Impasse formulado filosoficamente por Lota na apresentação do projeto na Revista de Engenharia, em 1962 e não tão filosoficamente nas entrevistas em que falava em nome do Grupo de Trabalho e nas cartas a Lacerda. Em uma das primeiras entrevistas aos jornais como coordenadora do projeto, Lota apresenta sua visão sobre o assunto e também suas credenciais:

— O Governador Carlos Lacerda — afirmou — tendo examinado os projetos anteriores para a urbanização do aterro, viu logo que uma das mais belas faixas de terra do mundo iria transformar-se em simples pistas de corrida para automóveis, cercadas de algumas tolices de grande quilate, como eucaliptos, três campos de futebol e laguinhos em forma de gravata borboleta. Decidiu, então, convocar-me para que reunisse e contratasse os melhores técnicos nacionais, a fim de humanizar o aterro, oferecendo ao povo carioca, para seu maior proveito, a área que sobrasse das pistas de tráfego⁷³¹.

Suas convicções sobre o tema eram expressas nas entrevistas que dava em nome do G.T. e também nas cartas com que mantinha Lacerda informado sobre o andamento das obras e sobre avanços e recuos na queda-de-braço que se desenrolava nas reuniões entre o G.T. e as equipes da Secretaria de Obras e da SURSAN. Apesar de morador da Praia do Flamengo e do entusiasmo inicial com as ideias de Lota a respeito do Parque, Lacerda afastou-se do projeto e das polêmicas entre Lota e os engenheiros do estado. Em alguns fragmentos de documentos de seu acervo, e também na opinião de Lota registrada em suas cartas, buscava associar sua imagem às grandes obras de infraestrutura que a seu entender

⁷³¹ SOARES, M. C. M., Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo, O Globo, 13 abr. 1961, capa.

seriam prioritárias para a cidade, e para o perfil de eficiência administrativa que pretendia construir em seu projeto político nacional rumo à presidência da república. Túneis e avenidas pareciam interessa-lo mais do que um jardim à beira-mar. Mesmo que suas perspectivas fotogênicas servissem para exemplificar e ilustrar as grandes obras de seu governo em materiais de divulgação, como folhetos, mapas, guias e publicações de distribuição local e no exterior. E em material de campanha, em cujo slogan “Veja a Guanabara e imagine o Brasil”, o belo visual do Aterro encaixava-se como luva.

Lota mantinha a pressão e a cobrança por um posicionamento do governador transcrevendo trechos de livros sobre urbanismo em que expunha suas ideias sobre o caso do Aterro:

As soluções são simples: 1 Reduzir o número de pistas projetadas. 2 Faze-las com a largura para o máximo de 3 carros. 3 Fazer alguns estacionamentos pagos no centro da cidade. 4 Com todo esse dinheiro economizado, aumentar tremendamente o número de taxis e coletivos, ônibus, *trolleybus*, etc. Se por milagre todas as pistas projetadas hoje no Rio fossem executadas, o Rio se tornaria uma cidade inabitável, caótica, e horrenda. A configuração geográfica do Rio se recusa a ser dominada pelo automóvel. Ou a supremacia do automóvel ou a beleza do Rio: não há como escapar⁷³².

E informava-o sobre as reuniões em que se negociavam os acessos e as pistas com os engenheiros:

Meu querido Governador –
Está tudo azul – não vai haver nem brigas nem dificuldades – Recebi sua papelada – A Sursan - DUR etc estão emperrados na tal passagem de pedestres – Vamos fazer exatamente o que eles querem neste sentido.
[...] Resumo – já de acordo com a Sursan: A Sursan fica autorizada a fazer já a passagem diante do Museu; A Sursan fará outra passagem diante da Praia do Russel; A Sursan para com as outras 2 pistas (3 e 4); A Sursan manda todas as plantas certas para estudo de jardim etc – com curvas de nível, água-esgoto etc para nós trabalharmos graças a Deus, em coisas que eles não dão bola que é a parte estética e social⁷³³.

A batalha das quatro pistas e das passagens resolveu-se em meados de 1962 quando demissões na Secretaria de Obras e uma recomposição do G.T. com a entrada de técnicos da SURSAN que realinharam posições em grande parte pelo posicionamento duro e intransigente de Lota que conseguira a redução das pistas e a criação de passarelas em uma verdadeira cruzada contra os carros e engenheiros

⁷³² SOARES, Lota Macedo, Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, [mar. 1961].

⁷³³ Id., Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, 23 fev. 1961.

de tráfego⁷³⁴ em favor de uma cidade a ser “humanizada”⁷³⁵. A dimensão e a relevância dos debates, conflitos e soluções mobilizaram os agentes na definição do projeto em que os discursos a respeito de pontes, travessias e passagens expressavam não apenas posições filosóficas em favor do homem ou da máquina na urbanização da área. As metáforas com que operam evidenciam a textura local desse debate. “Pontes”, “travessias” e “passagens” entre a cidade e o Parque moderno insular não são enunciadas apenas para a condição pedestre, mas realizam um transporte dessa condição dos habitantes do Rio para uma condição ausente, a condição cidadã, que impossibilita a “integração” pela identidade e faz tortuosas as vias de passagem para o moderno em uma sociedade historicamente cindida, espacial e socialmente.

6.5

Recados de Dona Lota

Os discursos e as metáforas que registram o processo de urbanização são úteis, igualmente, para compreender os lugares de onde falam esses agentes e o que estão dizendo quando escolhem tais termos e modos para responder aos conflitos da história expressos na cidade. Ao menos no caso de Lota seus escritos são sugestivos. De seu cargo inventado, “Me nomeie já sozinha” avisa a Lacerda em uma carta de 1961⁷³⁶, ela reelaborou em seus discursos ao longo dos anos de atuação como urbanista do Parque os sentidos desse lugar insular assim como da cidade em que foi criado. Discursos sempre em nome do Grupo de Trabalho que era composto por arranjos múltiplos entre escritórios de arquitetura, funcionários públicos pertencentes a diferentes secretarias estaduais e da SURSAN e profissionais autônomos. Era um mosaico expressivo de relações profissionais e pessoais em que a contribuição de cada membro era avaliada por distintas escalas e medidas, e cujo eixo ordenador passava pela relação entre Lota e o governador Lacerda.

⁷³⁴ Em carta de 1961, Bishop anota: “Fomos ao canteiro de obras na semana passada — devia estar fazendo uns quarenta graus — para ver as passarelas e passagens subterrâneas (que já estão cheirando a urina, um dos motivos pelos quais a Lota é contra elas!)”. Cf. BISHOP, E., Uma arte, p. 428. Carta de 1º mar. 1961.

⁷³⁵ SOARES, M. C. M., Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo, O Globo, 13 abr. 1961, Capa.

⁷³⁶ SOARES, Lota Macedo, op. cit.

Segundo registram escritos epistolares e relatos memorialísticos era uma relação marcada por admiração mútua, afinidades políticas e ideológicas, brigas destemperadas e um crescente afastamento no decorrer dos trabalhos no Aterrado. Em carta de 1961, Lota expressa sua expectativa quanto à ideia de se formar a equipe, desenvoltura em desenhar sua composição e estrutura e em explicitar seu papel no comando da equipe:

Meu caro Governador

[...]

Quero lhe agradecer a maneira graciosa com a qual você tratou o nosso grupo – sobretudo fiquei sensibilizada pela generosidade com a qual você tratou o Reidy – naturalmente você conquistou os corações “altivos” do Jorge e do Reidy que se manifestaram antes céticos quanto às intenções estéticas e de bom senso de um Governador... Acho que o pobre do Reidy que luta há anos na Prefeitura e no Urbanismo nunca viu coisa igual. [...]

Creio que a coisa já está engrenada e podemos se você estiver de acordo nomear a tal Dona Maria Carlota ou sozinha ou com uma comissão – não sei o que você acharia melhor – A ideia básica é que eu pudesse mandar na comissão para evitar aos arquitetos por exemplo que eles se indispusessem com os seus colegas escolhendo-os ou não, e jogando a culpa para cima de mim – e também segurasse esses artistas nos seus voos à lá J.K – o que eu creio não será muito do gênero do Jorge Moreira, mas sim do Sérgio etc, etc⁷³⁷.

A natureza do acordo que estruturava o GT é expressa em outra de suas cartas escritas ao governador com a intimidade que a relação pessoal permitia:

Em resumo, meu bem, esta obra existe porque eu GRITO, e você APOIA. No dia que esta combinação se romper e eu começar a gritar desafinado porque não tenho certeza deste apoio, então desisto. N’uma guerra tem que haver uma retaguarda protegida – “Governar é delegar poderes” esta faixa de poder que você me deu, se você retirar não vejo como posso manter a “cara”, a autoridade, o sentimento de equipe, perco também o sentimento de respeito e confiança que devo a você⁷³⁸.

A forma “desabrida”⁷³⁹ com que falava e agia em nome próprio e em nome do Governador, em privado e em público, expressava certamente um traço de personalidade mas também deve ser considerado como um lugar e um caminho negociados pela arquiteta diletante de jardins privados transformada em urbanista de um parque público. Para essa função não contava com títulos acadêmicos e não precisou deles. Sua autoridade e poder de decisão tinham origem, certamente, em sua competência, capacidade de trabalho, erudição, criatividade e inteligência mas

⁷³⁷ SOARES, Lota Macedo, Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, 20 fev. 1961. Grifos da autora.

⁷³⁸ Id., Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, [1965]. Grifos da autora.

⁷³⁹ Expressão usada pelo engenheiro Walter Pinto Costa. Cf. COSTA, Walter Pinto, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 15 jul. 2015.

sustentavam-se igualmente em sua posição social e nas relações políticas que a levaram a esse projeto. Critérios semelhantes que a tinham afastado de projetos patrocinados pelo governo Vargas e por herdeiros do varguismo nos anos 1950. De fato, atitudes, discursos e escolhas que marcam sua trajetória não a distanciam das práticas de sociabilidade que caracterizam os intelectuais modernos em suas relações com as elites dirigentes e com o Estado, muito pelo contrário, a ratificam. Talvez o interesse despertado por atuação e trajetória se deve a uma dualidade e, mesmo, a uma personalidade contraditória que de certa forma, é emblemática das dinâmicas do processo histórico por ela vivenciado. Por essa via da dualidade ocupou espaços, realizou projetos, encarou preconceitos, construiu sua trajetória biográfica em seu papel feminino e também masculino, integrada nas esferas artísticas e intelectuais e na lida de negócios e atividades prosaicas, na paixão pelo Brasil e na postura cosmopolita, na sofisticação dos salões e na rudeza dos canteiros de obras.

É esse lugar contraditório da dualidade que a fazia ser descrita como em um artigo publicado na revista *Time*, que lido por Bishop dava a ela “a impressão de que a Lota é um misto de engenheira e capataz de escravos, mas enfim...”⁷⁴⁰. Em suas posições, Lota conjugava o mais arcaico com o mais moderno, aquilo que a levava a atuar com empenho destacado no espaço público pelos mecanismos das relações privadas e que associava uma postura autoritária para impor suas decisões, com o emprego dessa intransigência em favor do Parque como um serviço gratuito, múltiplo e democrático, que possibilitou avanços impensáveis do projeto e assinalou seu maiores obstáculos, que a fez cercar-se por profissionais qualificados⁷⁴¹ e que provocou o seu isolamento político.

⁷⁴⁰ BISHOP, E., Uma arte, p. 475. Carta para dra. Anny Baumann de 8 fev. 1965.

⁷⁴¹ Assinala-se que ao final do período de atividades do G.T. muitos de seus profissionais se afastaram por diferentes motivos. Em alguns casos, por desentendimentos ou dificuldades com Lota. A desavença mais conhecida foi a que envolveu Lota e Burle Marx, com direito a carta do paisagista publicada na imprensa. Infelizmente parte dos documentos que registram esse debate estão inacessíveis no acervo do Escritório Burle Marx. Como não seria justo tratar dos motivos desse debate entre Lota e Burle Marx sem os registros da argumentação de uma das partes, optou-se nessa tese por não abordá-lo. A falta de acesso a esses registros inviabilizou uma análise mais precisa dos discursos em disputa pelo projeto do Parque no decorrer do processo de sua implementação, como propõe Forty ao tratar do papel da linguagem na arquitetura. Pelo que é sugerido nas matérias jornalísticas, e na carta de Burle Marx publicada em *O Globo* no dia 18 de outubro de 1965, um dos pontos de discórdia e que teria provocado o rompimento de Lota e Burle Marx, foi o projeto de iluminação da área que incluía a instalação dos conhecidos postes projetados pelo designer norte americano Richard Kelly.

É a partir do lugar contraditório que ocupou que se deve compreender as pontes vislumbradas por Lota para a realização de seu jardim de espaço fluente na dimensão urbanística e social, pela integração entre os “dois parques” referidos por Mauricio Roberto, como via para “humanizar” a cidade. Integração que acreditava ser possível através das passagens e travessias físicas e simbólicas que esse projeto urbanístico desenhava na forma de atrativos idealizados para “toda a população”. É possível dizer que a convicção e a ênfase com que defendia o caráter “popular” e de “serviço público” do Parque expõe seu próprio lugar ambíguo no meio dessa ponte-passagem para uma cidade e uma sociedade mais inclusiva e democrática.

Como visto, o discurso científico e mecanicista dos sistemas de velocidade articulador da concepção modernizadora dos agentes urbanistas do Aterrado Glória-Flamengo nas primeiras décadas do século XX acumula-se e é modulado a partir dos anos 1950 pela temática de conservação da paisagem e suas metáforas. Nos anos 1960, associados ao projeto do Parque moderno, somam-se a eles termos que buscam dar conta do sujeito protagonista desse espaço, o “povo”, o “popular”. Indo além, no microcosmo do Parque essas noções e abstrações que funcionavam até a abertura da nova área dissolvem-se nesse momento pela entrada em cena na nova paisagem dos “praticantes ordinários da cidade”.

Importa assinalar que as iniciativas fomentadas por Lota, de modos distintos, articulam sua visão dual dos conflitos da história expressos na cidade e são indicativas de uma sensibilidade política que a fez reagir de modo ambíguo às transformações sociais então em curso nesse período de democratização, de expansão da representação e da participação política da população das cidades, em que se estabeleciam em bases nacionais os partidos políticos e se organizavam “grandes e importantes movimentos sociais”⁷⁴².

Para a historiadora Angela de Castro Gomes, a essa descontinuidade em relação aos períodos anteriores conjuga-se a manutenção da força política da complexa e ambígua figura de Vargas nesses novos tempos. Para a autora, esses também foram

tempos de getulismo e trabalhismo, na medida em que essa liderança e o que ela passou a representar quando encontrou canais institucionais de manifestação [um

⁷⁴² GOMES, Angela de Castro, *As marcas do período*, p. 37.

partido político, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e um reconhecido e atuante sistema sindical corporativista] continuaram a balizar o cenário político do país⁷⁴³.

A herança de um modelo de Estado corporativo e sua poderosa máquina de propaganda na construção de uma liderança personalista e carismática, e suas implicações no processo de busca da modernidade política e desenvolvimento econômico, matizam o vocabulário do período com termos que explicitam tanto as tentativas de dar conta da nova realidade social de ampliação da participação política, como “massas”, “povo”, “popular” e “populista”, quanto uma polarização que pode ser assinalada em termos que “cunharam uma cultura política republicana no Brasil”: “democracia”, “autoritarismo”, “comunismo”, “entreguismo”, “patriotismo”, “nacionalismo” e “desenvolvimentismo”, “industrialização” e “urbanização”⁷⁴⁴.

Nesse sentido, esse período deve ser compreendido tanto em sua diversidade política, econômica e cultural, pela riqueza dos debates intelectuais que abarcavam uma complexa agenda de modernização para o Brasil e desdobravam-se em novas instituições políticas – assim como em novas dinâmicas e experiências artísticas – “com graus de liberdade que impressionam os historiadores até hoje”⁷⁴⁵, quanto pela dificuldade em se manter em funcionamento tal liberal-democracia nascente, ameaçada por levantes militares e por manobras de políticos integrantes do próprio sistema partidário, cada vez mais seduzidos por planos golpistas com a aliança das Forças Armadas⁷⁴⁶, o que é o caso do governador da Guanabara Carlos Lacerda.

Esse processo conflituoso de ampliação e consolidação da democracia tensionado pelas resistências ao seu funcionamento em que os mecanismos políticos, sociais e culturais estabelecidos eram questionados por setores da sociedade informa as atitudes e o discurso contraditórios de Lota, conservador em termos políticos e sociais e liberal em termos de comportamento e é referência para se compreender as pontes e trincheiras que buscou construir para seu jardim a partir de distintas convicções e adesões desafiadas pelo contexto histórico.

Em carta à sua amiga Raquel de Queiroz, em outubro de 1965, Lota faz um balanço da situação que enfrentava às vésperas da inauguração oficial do Parque ainda com muitas obras a fazer, e após a derrota eleitoral nas eleições estaduais do

⁷⁴³ Ibid., p. 27.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 37.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 28.

⁷⁴⁶ Ibid.

candidato da situação, Carlos Flexa Ribeiro, e a vitória de Francisco Negrão de Lima, ex-prefeito e opositor à Lacerda. Este tivera suas aspirações à presidência da república frustradas com a suspensão das eleições presidenciais naquele momento. Essa situação fragilizava a posição de Lota à frente do projeto com a aproximação do fim do mandato de Lacerda.

Seus temores diante das incertezas quanto à conclusão da obra fazem-na apontar aquilo que considerava o sentido e o valor do Parque – seu projeto arquitetônico e paisagístico e o serviço público que oferecia à população, sua dimensão estética e sua dimensão social e política como dimensões organicamente relacionadas. E que, defendidas publicamente desde sua chegada ao projeto, justificavam as estratégias por ela priorizadas a partir de 1964 quando se explicitaram o posicionamento antidemocrático de Lacerda e as consequências eleitorais de tal alinhamento com a diminuição de suas já frágeis bases sociais nas camadas populares. Assim, ficava clara a inviabilidade de conclusão da obra no prazo pretendido, pelo desinteresse político e pela escassez de recursos para a construção e manutenção do que já havia sido feito no Parque.

O tombamento do Parque pelo SPHAN, a promoção intensa de atrações recreativas que o identificassem como um espaço de lazer popular; e a campanha para a criação da Fundação Parque do Flamengo – proposta como uma estrutura administrativa autônoma em relação às esferas de atuação executiva e legislativa locais – foram três iniciativas de Lota com que buscou responder aos desafios que enfrentava para continuar à frente do projeto. Por essas estratégias afirmava um compromisso estético, um compromisso político-social e a utilização de ambos como argumentos de escape à sujeição aos mecanismos históricos da arena política local, aos mecanismos imperfeitos da democracia.

Lota escreve à amiga e registra as iniciativas conjuntas para seu objetivo de “proteger” a obra que considerava, “o trabalho que eu fiz”:

Rachel muito querida,

Os argumentos para a “Fundação do Parque do Flamengo” são poucos, mas creio que decisivos e imprescindíveis.

A minha intenção quando comecei a obra era de obter do Rodrigo [Melo Franco de Andrade] o tombamento, o que já foi feito por unanimidade apesar do Conselho ter vários inimigos do Carlos [Lacerda], e isto seria para proteger o Parque das centenas de projetos os mais incríveis que me passaram nas mãos, e depois a Fundação para manter o Parque.

O tombamento era imprescindível para que até o final da obra esta mantivesse o critério e a intenção pela qual ela foi feita, e que eram dois: proteger a paisagem, e

dar ao povo um dos mais importantes elementos, até hoje completamente ignorados pelas administrações, de uma grande praça na qual ele pudesse descansar, se divertir, e fazer esporte da maneira mais barata possível.

O tremendo sucesso do empreendimento prova a necessidade que havia de um centro desta natureza, na qual a família carioca de poucos recursos pudesse passar o domingo, os dias feriados ou de folga. Fez-se o mínimo de arquitetura para não empanar a vista, fez-se o máximo de divertimentos mas que ao mesmo tempo conservasse a beleza e o caráter do jardim.

O tombamento vai até 100 metros dentro do mar, isto porque apareceram projetos tanto de piscinas flutuantes, quanto de anúncios boiando, como o de uma garrafa gigantesca de whisky de 3 metros de altura, de borracha, nas águas de Copacabana... e que certamente também seria colocada nas águas do Flamengo. Este tombamento teria, se a obra tivesse sido acabada, também a importância fundamental de proteger o caráter e o espírito do projeto, isto é, que não se pudesse mudar o estilo da arquitetura, e nos cobrir de vergonha com a perspectiva de na mesma área se mudar de estilo, passando do moderno ao colonial ou ao estilo Quitandinha etc⁷⁴⁷.

Na carta em tom de desânimo e frustração, Lota assinala as duas iniciativas que a mobilizaram nos últimos anos de trabalho – o tombamento do Parque e a criação da fundação para geri-lo, registradas em outras passagens de sua correspondência e nas várias entrevistas e matérias que noticiaram e ajudaram a divulgar a intensa campanha pública em favor da fundação, que deveria ser proposta pelo executivo e aprovada pelo legislativo estadual. Os dois mecanismos seriam, para Lota, garantias contra a ameaça à integridade do projeto pelas “manobras” de “má fé” que transformariam o Parque em “presente”, mais uma mercadoria nas negociações de nomeações e cargos características do jogo político carioca que tradicionalmente enxerga o espaço urbano como formado por inúmeros territórios e populações, loteados e controlados por chefes locais e tomados como objetos de barganha nos arranjos de poder⁷⁴⁸.

O bem sucedido processo de tombamento contrasta com o fracasso na aprovação da Fundação Parque do Flamengo, rejeitada pela Assembleia, apesar de sua campanha na imprensa ter recebido forte apoio de intelectuais, artistas e autoridades. Indicava não apenas um fracasso político do governo, mas evidenciava

⁷⁴⁷ SOARES, Lota Macedo, Carta para Raquel de Queiroz, Rio de Janeiro, 16 out. 1965.

⁷⁴⁸ Relações de poder acentuadas com o crescimento da população e a ocupação desordenada da região metropolitana do Rio à margem da atuação do poder público, cuja lógica de dominação territorial se evidenciava nas eleições e assinalava a força de políticos como Tenório Cavalcanti, deputado estadual por diferentes partidos, e que tinha sua base eleitoral em Duque de Caxias e que recebeu expressivo número de votos para governador em 1960. Nesse pleito, Lacerda candidato da UDN foi eleito com 356.722 votos contra 331.592 para Sérgio Magalhães candidato pelo PTB, 221.887 para Tenório Cavalcanti do PST e 51.503 para o candidato do PSD, o ex-prefeito do Distrito Federal Marechal Mendes de Moraes. Apud DULLES, J. W. F., Carlos Lacerda. A vida de um lutador, 1992, p. 385. Segundo análises publicadas pelos jornais da época, Lacerda havia sido salvo pelos votos de Cavalcanti que disputara com Magalhães os votos das classes populares.

que, de fato, tratavam-se de dois parques separados entre si, o da cidade e sua população e “o outro”⁷⁴⁹ ainda a ser integrado. Indica especialmente as trincheiras com que Lota podia contar. Na trincheira poderosa do DPHAN, foram poucos meses entre a formalização por carta ao seu diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade, o “Rodrigo”, e aos conselheiros que, apesar de diferenças políticas, alinhavam-se quanto à valorização da arquitetura moderna em sua relação com a paisagem carioca como bem cultural a ser preservado.

Em quinze dias Melo Franco, como diretor do órgão, responde ao ofício “no sentido de ser tombado por este Serviço o Parque do Flamengo”⁷⁵⁰, de outubro de 1964, encaminhado pelo governador, solicitando os documentos para avaliação. Em retorno, são enviados a Planta do Parque do Flamengo reproduzida a seguir, a referida edição da Revista Módulo com o projeto *Urbanização do Parque do Flamengo*, onde constavam alguns dos projetos arquitetônicos de seus elementos em forma de maquetes ainda não edificadas; e uma carta de Lota em papel timbrado do Grupo de Trabalho na qual justificava o pedido:

Sr. Diretor

A urbanização do Aterro foi concebida pelo Grupo de Trabalho com o seguinte critério: a defesa e o enriquecimento da paisagem, e prestação de um serviço público para o povo carioca de caráter educacional e recreativo⁷⁵¹.

Após a descrição de seus elementos, conclui:

Foi sempre a intenção do Grupo de Trabalho desde o começo da planificação, de promover a Fundação do Parque do Flamengo, e de pedir ao digno patrimônio Histórico e Artístico o Tombamento da área. [...] Sobretudo acreditamos que o nível tanto estético quanto social da obra venha a ser aceito pelos altos padrões que sempre nortearam o serviço do Patrimônio. Pelo seu tombamento o Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se trata da complementação ou permanência de planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção à paisagem, e um serviço social para o grande público obedece a critérios ainda muito pouco compreendidos pelas administrações e pelos particulares⁷⁵².

Em sintonia com o compromisso ilustrado dos representantes do órgão, Lota dirigia-se a seus pares que, distante da cobiça e “extrema leviandade” das

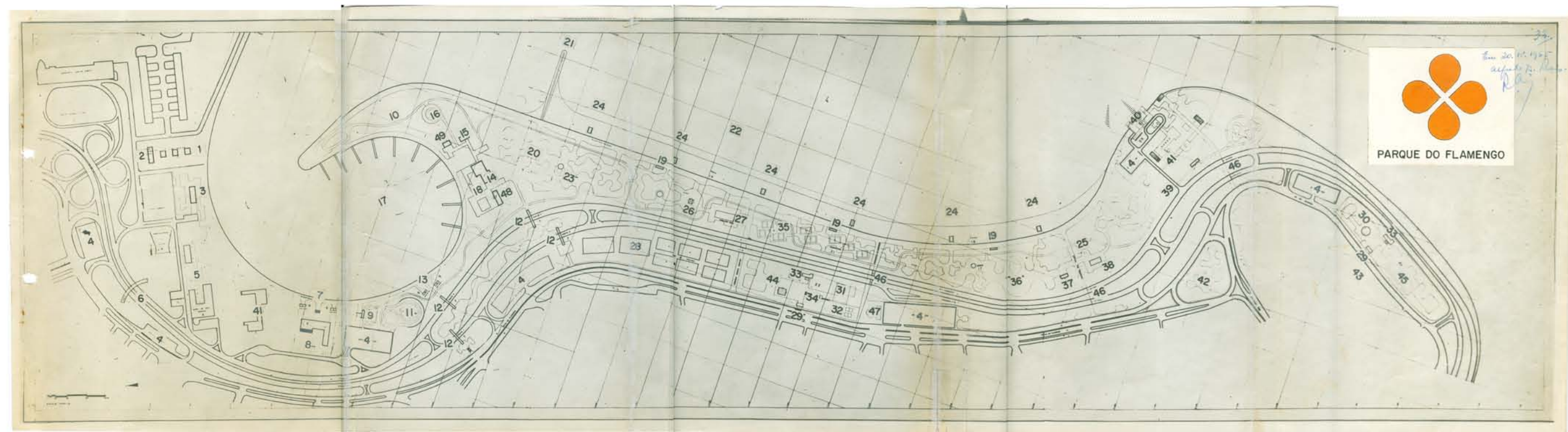
⁷⁴⁹ ROBERTO, Mauricio, O impasse Sursan X Museu nas pistas do Aterro - A cidade é para benefício do homem e não da máquina, *Correio da Manhã*, 11 dez. 1959, 2º Caderno, p. 2.

⁷⁵⁰ RIO DE JANEIRO, Ofício GGG 1014 de 27 de outubro de 1964, assinado por Carlos Lacerda, p. 1.

⁷⁵¹ Id., Ofício do Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro de 03 de dezembro de 1964, p. 3.

⁷⁵² Ibid., p. 4.

“administrações” e dos “particulares” seriam capazes de “compreender” os critérios de valor do projeto “ainda muito pouco compreendido” e aceitar o pedido de “proteção” da área pública pelo “nível tanto estético quanto social da obra” ali realizada.



- | | | | | |
|--|--|---|--|---|
| 1. Clubes Náuticos | 11. Pistas de Aerodelismo | 21. Espigão para Defesa e Área de Pesca | 31. Aldeia Infantil ou Cidade das Crianças | 41. Jardim Formal |
| 2. Garagem da Fundação Parque do Flamengo | 12. Passarela para Pedestres | 22. Praia do Flamengo | 32. Campos de Voley | 42. Monumento a Cuauhtémoc |
| 3. Pavilhão da Fundação Parque do Flamengo | 13. Sanitários Públicos | 23. Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre | 33. Biblioteca Infantil | 43. Playground do Morro da Viúva |
| 4. Estacionamentos e Abastecimento | 14. Grandes Ripados | 24. Cabines / Postos de Salvamento | 34. Áreas de Brinquedos | 44. Pavilhão do Playground da Praia do Flamengo |
| 5. Museu de Arte Moderna | 15. Gaiolas de Pássaros | 25. Escultura | 35. Quadras Poliesportivas | 45. Escolinha de Tráfego |
| 6. Viaduto Paulo Bittencourt | 16. Aquários | 26. Coreto | 36. Grande Brinquedo ao Ar Livre | 46. Passagens Subterrâneas |
| 7. Sanitários Públicos | 17. Marinas - Centro de Vela da Glória | 27. Tanque de Modelismo Naval | 37. Pequeno Pavilhão para o Livro Eterno | 47. Marco do Parque |
| 8. Monumento aos Pracinhas | 18. Pavilhão Rock-Garden | 28. Campos de Pelada | 38. Teatro de Marionetes e Fantoques | 48. Vestiários |
| 9. Estação do Trenzinho | 19. Telefones Públicos | 29. Entrada do Playground | 39. Túnel do Trenzinho | 49. Lanchonete e Restaurante Popular |
| 10. Pista do Trenzinho | 20. Área de Piquenique | 30. Pavilhão do Playground do Morro da Viúva | 40. Restaurante | |

Figura 6.14 - Planta do Parque do Flamengo. Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. c.1965. Acervo da Biblioteca Noronha Santos/IPHAN.

O rápido processamento interno conclui-se em final de abril em reunião do conselho – que deliberou ainda sobre o tombamento da casa de Graciliano Ramos, em Palmeira dos Índios – com a aprovação unânime de seu tombamento, deixando de lado a função social da área e justificando a resolução “a fim de evitar ali construções que possam sacrificar a beleza do conjunto tombado”⁷⁵³. Produziu-se, assim, o incomum tombamento de uma área pública tendo como argumento de autoridade e documental um conceito urbanístico expresso não através de uma obra edificada mas através de imagens – uma planta arquitetônica e fotografias de maquetes – e através do discurso sobre ela formulado por seus autores. Lota tenta explicar a complicada questão à amiga Raquel de Queiroz:

[...] como a obra não foi terminada, creio que o perigo que ela corre é imenso porque tombou-se o que existe, e se tombou o que vai haver, mas não foi possível se tomar o estilo na arquitetura do que não existe⁷⁵⁴.

O lastro desse processo passa pela força simbólica do modernismo arquitetônico e a força política de seus defensores, por afinidades estéticas, intelectuais e também pelo que Elizabeth Bishop assinalou em sua correspondência: “e como o Rio é uma grande família, pelo menos o mundo intelectual, estas pessoas são todas velhas amigas”⁷⁵⁵.

Deixado de lado pelo conselho do DPHAN, o uso do Parque como área recreativa havia sido um dos aspectos do projeto que mobilizara Lota em seu papel de urbanista, por certo, um entendimento compartilhado com aqueles urbanistas-paisagistas que, como ela, estiveram envolvidos no Grupo de Trabalho. A criação do Parque, mais do que seus outros projetos de vida, trazia a marca de um compromisso ilustrado do artista moderno – assim como as contradições que esse implicava – como ensinara Mário de Andrade, seu antigo professor que militara em favor do lugar do artista-artesão na construção da sociedade brasileira em novas bases culturais. Aquelas que contariam com a “presença do artista entre os trabalhadores de sua cidade e seu empenho em dar solução aos problemas de

⁷⁵³ RIO DE JANEIRO, Ata da quadragésima quarta reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 20 de abril de 1965, p. 35-36.

⁷⁵⁴ SOARES, Lota Macedo. Carta para Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 16 out. 1965.

⁷⁵⁵ BISHOP, E., Uma arte, p. 433. Carta de Elizabeth Bishop para dra. Anny Baumann, de 2 mai. 1961.

todos”⁷⁵⁶, um “artista cidadão” segundo afirmado por Drummond, por ocasião da morte de Affonso Reidy em meados de 1964:

Pureza de concepção plástica, auto exigência, apuro requintado, revelando a original pureza de pensamento em que o valor estético tem o mesmo peso e importância que o sentido do social e do humano. O conjunto residencial do Pedregulho aí está para avaliação do artista cidadão Reidy. A urbanização completa da área tirada ao Morro de Santo Antônio *se corretamente obedecida*, também dará alto testemunho dele⁷⁵⁷.

O recurso à trincheira do DPHAN registra, certamente, uma percepção realista de interesses nada republicanos em relação ao Parque. Mas igualmente uma crença na relação direta entre a conservação espacial da área e a realização de sua função social, “se corretamente obedecido” o projeto. Na carta à amiga escritora, Lota explica o fino equilíbrio que conceituava o plano: “Fez-se o mínimo de arquitetura para não empanar a vista, fez-se o máximo de divertimentos mas que ao mesmo tempo conservasse a beleza e o caráter do jardim”⁷⁵⁸.

6.6 Precursores de um Novo Mundo

É por essa concepção esclarecida de se planejar e construir o espaço público pelo urbanismo cidadão – concepção presente nos discursos dos membros do G.T. como exemplo a pedagogia social pela recreação defendida pela educadora Ethel Bauzer em seu artigo de 1964 – que se compreende a que esses agentes se referem quando anunciam a “intenção social e estética”⁷⁵⁹ do parque e o “serviço público” que oferece. E que esse “não vai ser um enorme mafuá, ou parque de diversões”⁷⁶⁰.

Segundo Lota, o Parque seria “uma grande praça” para o povo, não aquela das encenações das divergências, fricções e conflitos, mas uma grande praça imaginada como lugar do encontro em que a cidadania seria exercida pelo viés comunitário da congregação, harmonia, descanso, diversão e lazer. É, de fato, essa utopia que se expressa quando “com paciência explicam que a finalidade do parque é, acima de tudo, desportiva-recreativa-educativa”⁷⁶¹; quando planejam coleções e

⁷⁵⁶ ANDRADE, C. A., Imagem de perda – Reidy: lembrança, Correio da Manhã, 12 ago. 1964, p. 6.

⁷⁵⁷ Ibid., p. 6. Grifo meu.

⁷⁵⁸ SOARES, Lota Macedo, Carta para Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, 16 out. 1965.

⁷⁵⁹ Ibid.

⁷⁶⁰ QUEIROZ, R., O Aterro da Glória, O Cruzeiro, 28 out. 1961, Coluna Última Página.

⁷⁶¹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Parque do Flamengo Precisa de Fundação, 17 ago. 1965, p. 7.

ambientes de exposição e educação ambiental planetária; quando desenham pavilhões de recreação dirigida com atividades voltadas para diferentes objetivos, gêneros e faixas etárias e tantas outras segmentações previstas no planejamento dos *playgrounds* em que se brinca de morar e trabalhar na Cidade das Crianças e dirigir na Escolinha de Trânsito; quando organizam apresentações artísticas de dança, música e teatro escolhidos por seu caráter de manifestação do folclore e da cultura popular brasileira a serem valorizados.



Figura 6.15 - Festival de música popular realizado na Pista de Danças e espetáculos populares. c.1965. Fotografia Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 6.16 - Jovem casal se apresenta na Pista de Danças. Fotografia desconhecida. c.1965. Acervo Arquivo Nacional/Correio da Manhã.

Mas essa iniciativa reformista do social pela cultura e pelo lazer não poderia operar como uma via de mão única de cima pra baixo. No processo de urbanização da área demandas de práticas recreativas cotidianas da população e específicas de clubes e associações foram incorporadas e mesmo modificaram o projeto. Uma negociação que evidencia as condições de materialização do plano no tecido físico da cidade real, contingências assinaladas na epígrafe desse capítulo, “quando a linha reta torna-se sinuosa, a ideia está provida de incidentes”. Formas mediadoras são formas culturais e, assim, sempre reconfiguradas no intercâmbio entre o subjetivo e o social, em sua circulação entre a concretude do ambiente físico e suas representações, trânsito em que se constrói a cidade imaginada.

Demandas como a construção da pista de aeromodelismo e o tanque de nautimodelismo, as primeiras áreas de lazer inauguradas em 1963, solicitações de entidades associativas dessas modalidades recreativas ligadas às Forças Armadas e

que foram situadas ao lado do Monumento aos Pracinhas. A novidade de tais práticas é registrada por Bishop no dia da inauguração da pista:

E ontem às nove da manhã foi a inauguração dos campos de aeromodelismo – são dois, com bancos em volta, muito bonitos. [...] O próprio Carlos Lacerda que foi lá para “inaugurar”, disse: “Até ontem eu nem sabia pronunciar essa palavra”⁷⁶².

A mesma admiração causou a inauguração do tanque de nautimodelismo que tanto encantou o designer Cláudio Perpétuo e inspirou seus desenhos e lembranças da infância nesse parque de ventos.



Figura 6.17 - Campeonato de Modelismo Naval no Tanque da Nautimodelismo. Fotografia desconhecido. c.1965. Acervo Arquivo Nacional/Correio da Manhã.

Desde a inauguração o popular tanque passara a ter outros usos, além das disputas e apresentações de modelismo naval que apesar de atrair grande público,

⁷⁶² BISHOP, E., Uma arte, p. 458. Carta a Robert Lowell de 26 ago. 1963.

era uma atividade elitizada por ser, de forma geral, cara. Mas não havia períodos ociosos pois o tanque era constantemente utilizado como piscina por adultos e crianças.



Figura 6.18 – Uma fotografia em vários planos. Nela se vê visitantes do Parque banharem-se no Tanque de Modelismo Naval. c.1965. Fotógrafo Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.

Como documentam as fotografias e as lembranças dos usuários do Parque nos primeiros anos de seu funcionamento, eram essas atividades recreativas e esportivas eram as que atraíam o público já que apesar do empenho no plantio, os bosques, arvoredos e palmares ainda não haviam se tornado realidade como “natureza desfrutável” ou como jardim exuberante. O Parque era um grande e ensolarado descampado repleto de pequenas mudas e canteiros gramados e assim permaneceria

até as árvores atingirem, muito anos depois, o porte do sombreado e das belas formas e cores exuberantes.

A natureza desfrutável era, em 1965, a praia de banhos que, como observado na figura anterior, era lazer popular para os cariocas e visitantes do Rio. E que tanto mobilizara a opinião pública, pelo aterramento da pequena Praia do Flamengo, demandando esforços da equipe técnica da urbanização, envolvida em estudos e dragagens para compor a nova orla. Os estudos encomendados ao Laboratório Nacional de Engenharia Civil de Lisboa, envolviam problemas complexos de hidrologia e demoraram um tempo maior do que o esperado, atrasaram as obras e aumentaram as pressões na imprensa para que a praia fosse devolvida à população⁷⁶³. Mais uma vez foi Bishop que registrou a grande expectativa pela promessa de uma nova e longa Praia do Flamengo, atendida temporariamente enquanto as obras não eram concluídas, com a criação da Praia de Botafogo, com a dragagem da areia do fundo da baía para a enseada, em 1962:

A segunda maior draga do mundo está aqui, vinda do Canal do Panamá – chama-se Ester – para fazer praias artificiais. Ela é muito popular. Quando a praia estava do tamanho de dois carros estacionados, já havia lá banhistas e duas barracas de praia!⁷⁶⁴.

No mesmo período o projeto de Burle Marx teve que ser alterado e uma área destinada a jardins foi suprimida para o aumento do número de campos de futebol previsto inicialmente. Atendeu-se a uma demanda de duas ligas de futebol – nove clubes e mais de uma centena de jogadores que se organizaram em 1953, e que passaram a ocupar a área quando a 1ª Divisão de Obras da Prefeitura começou a terraplanagem para o Congresso Eucarístico Internacional⁷⁶⁵. As ligas mantiveram plena atividade no decorrer do aterramento e da construção dos campos e foram responsáveis pelas maiores multidões atraídas pelos populares Torneios de Pelada, organizados pelo Jornal dos Sports a partir de 1965⁷⁶⁶.

⁷⁶³ A importância dos estudos de hidrologia do LNEC como subsídio e suporte técnico para a construção da praia artificial foi citada por todos os engenheiros entrevistados nesse trabalho.

⁷⁶⁴ BISHOP, E., Uma arte, p. 449. Carta a Marianne Moore de 7 jun. 1962.

⁷⁶⁵ FRANKLIN, Mário Lúcio, Nos jardins do Aterro também cabe o futebol, Tribuna da Imprensa, 4 jun. 1962, p. 2.

⁷⁶⁶ Com o apoio do jornalista Mário Filho, dono do Jornal dos Sports, os torneios contribuíram para a identificação do Parque como um espaço popular e acessível, e são ocupados em todos os horários diurnos e noturnos e em todos os meses do ano até os dias atuais.



Figura 6.19 - Campos de futebol no Parque do Flamengo. c.1965. Fotografia Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.

Uma segunda atração criada por Lota e que também foi imediatamente aceita e incorporada na pauta das matérias jornalísticas que acompanhavam a rotina do Parque nos seus primeiros meses de funcionamento foi o trenzinho do Aterro. Como meio de transporte, resolvia o descompasso entre a dimensão da área e a escala humana pretendida pelo G.T. e compunha uma curiosa terceira via entre a velocidade das pistas expressas de automóveis e o vagar errante dos pedestres. Nos registros fotográficos e nas matérias, verifica-se que o trenzinho acionava uma memória corporal e gestual do bonde, sistema de transporte urbano que estava sendo desativado naquele momento pelo governo. Em sua miniaturização, redução de escala, promovia um encantamento similar ao das maquetes, que como um mundo em miniatura, ativava a memória do brincar.



Figura 6.20 - O Trenzinho do Aterro era uma das atrações populares que ativavam a memória do bonde e operava uma terceira escala entre a cidade da máquina e a do pedestre. Fotógrafo desconhecido. s.d. Acervo Arquivo Nacional/Correio da Manhã.

As atividades eram, para Lota, travessias físicas e simbólicas entre o belo Parque moderno que arquitetava a natureza e a cidade e as populações pobres do Rio. Em sua perspectiva, terra fértil para brotar uma nova sociedade:

É pela primeira vez, Rachel, que se dá alguma coisa de graça à população. Já é tempo de se pensar em gente pobre, em dar ao menos um local, ou o que fazer nos poucos dias de descanso que eles têm. Sempre me horrorizou ver gente moça nos domingos, conversando em grupinhos nas portas das casas, andando ao léu nas ruas, sem ter aonde ir, sem ter nada para se refazer da semana de trabalho, sem ter elementos para criar um sentimento comunitário que dá um esporte em comum, uma atividade qualquer coletiva, e como é que se pensa criar uma nação de gente que vive, pensa e trabalha sozinha? O que é que faz a grandeza dos Estados Unidos? É o sentimento de comunidade. É o respeito ao governo, porque lá eles sabem que o governo é constituído para servir ao povo⁷⁶⁷.

A “presidente” do Grupo de Trabalho, a “governadora”, a “comandante”, a “engenheira”⁷⁶⁸, que conseguira impedir que o Parque virasse um jardim de estátuas

⁷⁶⁷ SOARES, Lota Macedo, Carta para Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, 16 out. 1965.

⁷⁶⁸ Termos com que Lota é referida em matérias jornalísticas e em outros registros, como nos relatos de memória recolhidos na pesquisa.

e bustos de mortos ilustres⁷⁶⁹ e enchia seus percursos com passos de muitos caminantes anônimos, anunciava sua cidade imaginada: “Imagine quando isso for realidade!”⁷⁷⁰. A utopia de “humanizar” a cidade – a sua “população”, a “gente pobre” – pela conservação de sua paisagem e pelas atividades recreativas empresta ao coletivo o sentido de “comunidade”, coesa, respeitosa, homogênea e harmoniosa. Pela recreação como serviço público, seria possível ensinar o sentimento comunitário àqueles que andam “ao léu nas ruas, sem ter aonde ir, sem ter nada para se refazer da semana de trabalho”.

Importa sublinhar que a crescente ênfase no caráter social e popular do Parque é acompanhada por uma transformação de sentido dos termos que designavam o público do parque. Por certo, os termos expressam as distâncias e as dificuldades de se lidar com a diversidade dos sujeitos de uma paisagem urbana em transformação acelerada, moradores dos bairros próximos, da zona Norte e zona Sul, suburbanos e também os pobres, parte deles expulsos do “coração da cidade” a espalhar-se por novas favelas e novas fronteiras espaciais cada vez mais densas e distantes dos mapas e códigos de urbanidade fornecidos pelos direitos cidadãos. “Povo”, “população”, “público” mantêm-se como oposições homogeneizadoras, generalizantes e sem densidade social mas afirmativas do que era percebido como uma dimensão transformadora e desconhecida do ambiente urbano naquele período. Assinala-se que há um deslizamento da noção de uma pobre população massacrada pelos automóveis, “pedestre pária da idade moderna”⁷⁷¹, presente nos enunciados de 1961 e 1962, para a ênfase, nas narrativas de 1965, em uma “gente pobre” e destituída, como frisado na carta à amiga, e que passava a ser o sujeito das atrações do Parque.

⁷⁶⁹ Diante de suas negativas intransigentes a pedidos de homenagens e instalação de estátuas, bustos e monumentos na área do Parque, o assunto virou tema para a criatividade dos cronistas. Na coluna “Flagrantes de J. J. & J” lê-se: “Lota Macedo Soares e o Grupo de Trabalho do Aterro estão ganhando a batalha contra a bustificação da área que estão urbanizando e ajardinando. O brasileiro tem uma bustivocação nata e para entronizar um parente, um amigo ou um ídolo lança mão de qualquer bustificativa. Não fora a energia de Lota e seus colaboradores e estaríamos assistindo ao bustifícamento progressivo do Aterro, que brevemente estaria fazendo concorrência ao Passeio Público, acidente geográfico na paisagem guanabarina que assim pode ser descrito: uma ilha de verde cercada de bustos por todos os lados”. Cf. CORREIO DA MANHÃ, A tentação do busto, 27 ago. 1963, Segundo Caderno, p. 1.

⁷⁷⁰ MAURÍCIO, J., Um milhão de metros quadrados: jardins para o IV Centenário, Correio da Manhã, 9 fev. 1963, Segundo caderno, p. 1.

⁷⁷¹ SOARES, M. C. M, Urbanização do Aterro Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 6.

De fato, a partir das primeiras atividades iniciadas em 1964, ocorreu uma popularização do Parque não imaginada por aqueles que previam “courts” de tênis, “dancings” e salões de chá, nos primeiros esboços do *Parkway* dos anos 1930, nem por aqueles que assinalavam, no início dos anos 1950, as atrações recreativas voltadas aos moradores dos bairros de Botafogo e Flamengo. Essa intenção de popularização e as formas que essa assumiria no plano de urbanização teriam motivado discussões e exonerações no início de 1961, divergências resumidas de forma enigmática pelo então presidente da SURSAN Djalma Landim:

O ponto crucial do debate, segundo o sr. Landim, consiste em proporcionar a todos, pobres, remediados ou ricos, um mesmo ambiente de recreação, sem que haja por hipótese, afrontas de parte a parte. Ao que se depreende das palavras do presidente da autarquia, desejam os técnicos que a urbanização da grande área aterrada, de frente para o mar, não sirva de pretexto, na sua utilização, para futuras disputas entre diferentes categorias sociais⁷⁷².

Ao se analisar essas modulações nas referências aos sujeitos do Parque, por diferentes formulações, ora pela perspectiva homogeneizadora das noções de “povo” e “popular”, ora salientando as diferenças “entre categorias sociais”, entre “pobres, remediados ou ricos”, importa sublinhar duas questões. Em primeiro lugar, que sua ênfase indica ser essa uma questão candente para esses agentes históricos empenhados na criação de uma área pública em uma sociedade em que historicamente a noção de público é um ponto nevrálgico e que silencia os problemas sociais. Em segundo lugar, e isso fornece uma outra pista para se compreender essas metáforas pelos silêncios que revelam, os discursos enfatizam a função social do Parque pelo aspecto de seu uso, de serviço público.

É certo que esse foi um ponto central na articulação do movimento moderno. Na Europa, entretanto, foi um avanço no debate prévio a respeito da função social da arquitetura por suas condições de produção, pelas relações produtivas que envolviam os trabalhadores, impulsionadas e aprimoradas tanto pelas novas técnicas de produção em massa quanto pelo desenvolvimento de um novo design dos edifícios, como referido por Forty. Como assinala Wiznik, ao lembrar da crítica de Giulio Carlo Argan em 1954 acerca da arquitetura moderna brasileira,

Para Argan, a auto satisfação algo indulgente e imatura [da arquitetura moderna feita no Brasil], obtida sobretudo na escala restrita do edifício isolado, impede uma compreensão mais aprofundada das razões sociais que, na Europa, determinaram a criação dos cânones formais modernos. O que faz com que a produção arquitetônica

⁷⁷² O GLOBO, De caráter filosófico a crise da Sursan, 30 mai. 1961, p. 2.

não se espraie para o campo do urbanismo, onde se encontram os mais sérios problemas relacionados à moradia e às periferias das cidades, e também não chegue a romper a barreira de uma criação feita ‘de cima para baixo’, conduzida por uma *intelligentsia* técnica⁷⁷³.

Esse aspecto encoberto, submerso, como uma das veladuras que constituem a paisagem moderna no Brasil, esse “tecido de certezas”⁷⁷⁴ tramado com as formas culturais que nos embalam, pode ser verificado no processo de urbanização do Parque, por um avesso, nas séries de fotografias sobre o Parque em diferentes momentos. Na perspectiva do *dieu voyeur*, o registro fotográfico realizado pelos órgãos públicos são imagens aéreas e panorâmicas, feitas pela imprensa e pelas seções de documentação da Secretaria de Obras, da SURSAN e da Assessoria de Imprensa dos governos da Guanabara, desde o início do desmonte do Morro de Santo Antônio até o fim das obras nos anos 1960.⁷⁷⁵ Reveladoras dos projetos e desígnios urbanísticos destes agentes, mostram arquitetos, engenheiros, políticos e outras autoridades posando em meio a montanhas de entulho da velha cidade, cenários de terra arrasada em que a escala é dada pelo gigantismo da obra e pelo porte das máquinas que simbolizavam o esforço e o dinamismo propagandeados pela administração pública.

Nos primeiros anos de funcionamento do Parque as séries fotográficas registram o cotidiano da população e ocorre um interessante movimento de aproximação do olhar. Em todas elas, fotógrafos e jornalistas assumem o papel de cronistas da vida urbana, ao captarem as transformações espaciais, técnicas, sociais e culturais em curso. E de fato, percursos do novo Parque em direção à cidade podem ser mapeados a partir das lentes que registram essas permanências e mudanças, continuidades e discontinuidades, velhas e novas formas de sociabilidade de personagens anônimos que perpetuam a cidade por novos caminhos.

Em ambos os períodos e narrativas visuais, há uma marca significativa, um silêncio eloquente: os trabalhadores operários, a mão de obra farta arregimentada entre os imigrantes recém-chegados praticamente não aparecem. Não existem como elemento da paisagem, nem nos velhos enquadramentos, nem nos modernos

⁷⁷³ ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Orgs.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 28.

⁷⁷⁴ CAUQUELIN, A., *A invenção da paisagem*, p. 15.

⁷⁷⁵ Reproduções desse acervo fazem parte e caracterizam o arquivo pessoal de alguns dos engenheiros da SURSAN que foram entrevistados nessa pesquisa e que gentilmente as cederam para enriquecer esse trabalho. Entre eles Gilberto Morand Paixão e Humberto Gelio.

espaços fluentes. Quando fazem parte da cena, aparecem como pano de fundo, fora de foco, nas margens da foto.

As exceções que confirmam a regra são algumas raras fotos que integram o acervo de jornais como parte de séries em que outras cenas foram escolhidas para publicação, ilustrativas de assuntos que raramente tratavam da temática do trabalho e uma série de fotografias que registram as obras do MAM. Como exemplo, das centenas de fotografias que registram anos de funcionamento do Parque do acervo do Jornal do Brasil, do acervo de O Globo e do Correio da Manhã, para citar apenas três dos acervos jornalísticos pesquisados, há poucos registros de trabalhadores que ocupavam o novo espaço público nas mais variadas atividades profissionais formais e informais, trabalhadores que fazem parte do ambiente urbano das ruas e agentes de dinâmicas culturais centrais na história da cidade. Em alguns casos, são fotografados como agentes às margens das cenas protagonizadas por crianças, famílias, passantes, atletas, e outros frequentadores em momentos de lazer.



Figura 6.21 - Crianças brincam observadas por uma babá enquadrada na margem da cena. 1964. Fotógrafo Renato/CPDoc JB.



Figura 6.22 - Guardas e vendedor ambulante no Parque do Flamengo. Fotografia desconhecido, c.1965. Acervo Arquivo Nacional/Correio da Manhã.



Figura 6.23 - Jardineiros trabalham no Parque do Flamengo. 1966. Fotografia Calazans/CPDoc JB.

A série de fotografias que registram as obras do MAM é uma segunda exceção que confirma a regra. Seus autores não estão identificados nos registros do acervo do museu, mas as imagens oferecem algumas pistas além da datação que cobre o início das obras e acompanha os trabalhos até a conclusão do Bloco de

Exposições na segunda metade dos anos 1960. É assim, provavelmente, uma iniciativa institucional ou ao menos promovida por algum de seus diretores ou funcionários que acompanharam todas as etapas da longa obra.

São cenas preparadas pelo fotógrafo, em que os sujeitos estão posando para a câmera, e em que são retratados os operários em várias fases construtivas. Há várias texturas nessas imagens. Se inserem em um contexto em que arquitetos e construtores de projetos modernos atentam para o potencial da fotografia como documentação de sua produção e como uma nova pedagogia do olhar, “guias à percepção”, nas palavras de Ana Luiza Nobre, para quem “as fotografias de arquitetura carregariam um sentido pedagógico que serviria a uma geração de artistas e intelectuais de estetizar a nova sociedade moderna”⁷⁷⁶. Alguns desses fotógrafos, como é o caso de Gautherot, fazem esses registros conferindo lugar à figura humana que tende a ser anulada pela escala da arquitetura e da amplitude do território e que restitui ao homem, “senão a identidade, um lugar na cidade moderna”⁷⁷⁷. Não se sabe se foi Gautherot o autor dessa série, mas esse parece ter sido o objetivo do fotógrafo nessas imagens em que as cenas são construídas na escala humana e destacam a força braçal que caracterizava boa parte da tecnologia de construção civil no Brasil.

A série inclui imagens excepcionais. Uma raríssima cena de um arquiteto, Affonso Reidy, ajudando um operário a concretar as fundações do Bloco de Exposições em 1958, a poética imagem dos operários concretando a laje do Bloco-Escola em 1956, que encerra esse capítulo e a bela imagem do operador da máquina de terraplanagem Um personagem feito herói mítico que subjuga a besta, precursor de um “Novo Mundo”, em que não apenas o homem domina a máquina, mas o trabalhador tem seu lugar social e político restituído na construção da cidade moderna sob uma urbanidade integradora e transformadora.

⁷⁷⁶ GAUTHEROT, M., O Brasil de Marcel Gautherot, p. 22.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 15.



Figura 6.24 – Precursor de um “Novo Mundo”. Trabalhador opera máquina de terraplanagem nas obras do MAM. c.1955. Fotografia desconhecido. Acervo MAMRJ.

6.7 Um lugar excepcional

Essas exceções e os silêncios e encobrimentos que elas expõem, são indicativas não apenas dos limites e condições do processo histórico de modernização, mas especificamente do processo de integração do Parque moderno na cidade. De forma específica, nos anos finais do governo Lacerda, quando as obras desaceleraram e enfim, foram consideradas terminadas pelos novos técnicos que assumiram a Secretaria de Obras e a SURSAN no novo governo, o Parque foi entregue inacabado e em poucos meses apresentava sinais de abandono, como registram reportagens, entrevistas e cartas. Nesse processo, Lota lutava pela permanência à frente do projeto e em suas narrativas que registram esse momento, é possível sublinhar as contradições dessa modernização urbana, tomando como

exemplo o discurso dessa urbanista ferrenha defensora do projeto modernista. Nas declarações feitas durante sua campanha sobre a Fundação Lota justificava a iniciativa:

Se o parque do Flamengo fosse apenas um jardim, logo depois de terminado seria normalmente entregue à administração do Departamento de Parques do Estado. No entanto, com a sua área total de 1200 mil m², dos quais 930 mil de jardins, recebendo nos finais de semana e feriados dezenas de milhares de pessoas que procuram o mar, a paisagem, e as atividades esportivas e recreativas que se desenvolvem em 7% de sua área, o Parque do Flamengo apresenta problemas de administração que, segundo as autoridades estaduais e os especialistas no assunto, só poderão ser solucionados por uma Fundação. O planejamento do Parque, tendo em vista a complexidade de suas atrações e atividades, foi concebido para uma conservação e direção centralizadas, e dentro da própria área do Parque. Daí já ter sido projetado o pavilhão de administração. Consideram as autoridades estaduais que só com uma fiscalização direta e com a presença constante dos encarregados é possível controlar o funcionamento de uma área como a do Aterro, frequentada por dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades⁷⁷⁸.

Se atentamos para a descrição dos “problemas” e a “complexidade” administrativa do Parque, “frequentado por dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades”, é possível dizer que se está fazendo referência de fato a uma nova cidade, que demandaria não apenas uma “pavilhão de administração” e uma “fiscalização direta”, mas também recursos e autonomia jurídica e política para sua gestão. Entre as declarações de apoio públicas que recebeu, as de Rodrigo Melo Franco reforçam a necessidade de proteção da área dado que

exposto às vicissitudes das sucessões administrativas e a outros azares imprevisíveis, se não for assegurado ao Parque um regime excepcional, o povo do Rio de Janeiro corre o risco de ter sem demora, “desfigurada, descurada e comprometida irreparavelmente a dádiva estupenda que recebeu com o Parque do Flamengo”⁷⁷⁹.

O “regime excepcional” que já estava em vigor no país também seria aplicável à nova área circunscrita como uma cidade “em tratamento de exceção”⁷⁸⁰, retirada sua administração da esfera das negociações parlamentares, das disputas, cisões e conflitos partidários, da realidade e dos limites da experiência democrática. Para Lota, um “jogo bruto de “políticos” desonestos, primários e antipatriotas”⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ JORNAL DO BRASIL, Parque do Flamengo precisa de Fundação para funcionar, 4 jul. 1965, p. 11.

⁷⁷⁹ Id., Rodrigo Melo Franco apoia criação de uma fundação para o Parque do Flamengo, 14 ago. 1965, p. 5.

⁷⁸⁰ Ibid.

⁷⁸¹ SOARES, Lota Macedo, Carta para Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, 16 out. 1965.

Em um contexto de descontinuidades e de organização de movimentos sociais e culturais em que se tentava dar conta de uma nova realidade urbana de ampliação da participação política, as metáforas do “público” e do “popular” são acompanhadas de um lado, por um esvaziamento de sentido da diversidade, da divergência, do conflito e da fragmentação da vida social na ênfase dada à noção de comunidade e laços comunitários pela via da recreação e encobrimento e negação de outras funções da cidade modernista. Ainda, pela identificação desse público com “a população carioca e sua família” mas especialmente, com a “gente pobre” a quem estavam destinados os espaços e atrações do Parque idealizados como “populares”, a praia, as quadras de esporte, o trenzinho, ou os pavilhões de atividades artísticas e culturais. Quando as “dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades” cruzaram, de forma ordenada ou desordenada, as passarelas e as autopistas, e se encontraram no espaço público, pareceu a Lota, com o apoio de muitos certamente, justificar-se a “fiscalização direta e a presença constante dos encarregados [de] controlar o funcionamento de uma área como a do Aterro”.

De sua torre, Lota reagia às rupturas, desaparecimentos e perdas de antigas formas, lugares e imagens, em especial, a perda de sua cidade-ilha moderna e tropical que pretendia governar e controlar. De certo ângulo, a campanha da Fundação poderia ser compreendida como uma solução política e administrativa adequada, à primeira vista, aos moldes do MAM, uma associação civil nos padrões brasileiros. Mas de fato o que se operava era algo distinto – não se tratava do apoio do Estado a uma iniciativa da sociedade civil, mas uma tentativa de transformar uma área construída com investimento público em um ente com autonomia financeira, administrativa e política em que Lota seria a “governadora”⁷⁸². De seu Pavilhão de Administração, projetado para ser edificado ao lado do MAM, estaria, assim, *inter pares*.

Nos processos de integração e mediação que o Parque como forma cultural realizou entre uma cidade imaginada e uma cidade real, ficaram no papel algumas das pontes simbólicas imaginadas para integrar as partes dessa cidade cindida. E que registram a complexidade da atuação de Lota no projeto. Se por um lado defendia a conservação da área por seu valor estético, denunciando as pressões para

⁷⁸² Assim chamada pelo arquiteto Julio Cesar Pessolani. PESSOLANI, Julio Cesar, Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington, 26 abr. 2015.

transformar o Parque em um enorme *outdoor*, por outro enfrentava-as manejando ferramentas de propaganda em favor do projeto. Negociava a ocupação do espaço criando atrações de entretenimento popularizadas e sem maiores preocupações estético-educativas, enquanto defendia investimentos em espaços de formação de público.

Dessas ideias elaboradas, ficaram no papel iniciativas como os pavilhões expositivos de coleções de flora e fauna e seus percursos labirínticos pelo território do conhecimento científico, assim como outros labirintos que historicamente são interditados às classes populares. Labirintos invisíveis feito de signos e imagens capazes de construir muitas outras cidades imaginadas: as bibliotecas infantis e seus livros, projetadas para as áreas dos *playgrounds* e motivo de desentendimentos entre Lota e Carlos Lacerda, registrados na correspondência entre os dois⁷⁸³.

Da iniciativa dos pavilhões expositivos das coleções de flora e fauna, são registros, além dos desenhos de Burle Marx, um material gráfico de vanguarda na época: um conjunto de pôsteres criados pelo artista plástico, designer e músico Rogério Duarte, que seria um dos personagens centrais do movimento tropicalista, em coautoria com Marco A. Coelho. Os cartazes em cores primárias registram a ideia do GT e também o talento de Duarte, capista dos discos dos artistas tropicalistas e dos cartazes dos filmes do Cinema Novo, e apresentam as atrações por formas estilizadas. Sob o título “Visite o Parque do Flamengo no IV Centenário do Rio” trazem a logomarca do Parque, aplicada sobre linhas marcando a sinuosidade de suas vias e caminhos⁷⁸⁴.

⁷⁸³ Em carta de início de 1965, Lota escreve a Carlos Lacerda: “Vamos acabar os playgrounds, com a escolinha de trânsito e a biblioteca no Morro da Viúva, e o playground com o village para meninas, e a biblioteca no Flamengo? Ora bolas Carlos, você quer ou não quer esta obra? Não há nenhum argumento contra nada disto... Se até hoje fizemos um projeto do maior sucesso, não há razão para se dizer que a continuação está errada”. Arquivo Carlos Lacerda – UnB; Caixa 176; Série: Vida Política; Subsérie: Militância política; PO. 01. C. 1965.

⁷⁸⁴ Os pôsteres, que formam um conjunto de cinco desenhos, anunciam também como atrações do Parque a Pista de Danças e o Pavilhão do Morro da Viúva de Affonso Reidy.



Figura 6.25 - Poster Exposição Permanente de Pássaros no Parque do Flamengo. Rogério Duarte. c.1964. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 6.26 - Poster Exposição Permanente de Plantas no Parque do Flamengo. Rogério Duarte. c.1964. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Figura 6.27 - Poster Exposição Permanente de Peixes no Parque do Flamengo. Rogério Duarte. c.1964. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O arrojo estético dos projetos de design também estava presente na iniciativa que pode ser considerada pioneira no empreendimento de parques públicos no Brasil. Essa envolve uma série de ações integradas na elaboração de um projeto de sinalização do Parque, de uma logomarca – de autoria do designer Alexandre Wollner, na época professor da Escola Técnica de Criação do MAM e de um conjunto de peças informativas que traziam identidade visual ao material de divulgação do Grupo de Trabalho. Tal projeto, assim como as peças criadas são registros da florescente produção na área das Artes Gráficas no Rio naquele momento, do qual a Escola de Criação é a referência pioneira.

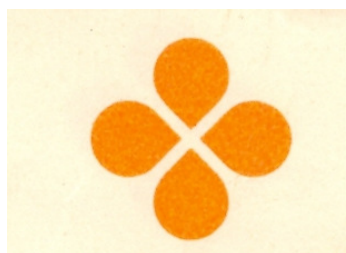


Figura 6.28 - Logomarca do Parque do Flamengo. c. 1963. Alexandre Wollner.

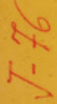


Figura 6.29 - Projeto de sinalização do Parque do Flamengo. c.1964. Alexandre Wollner. Acervo Fundação Parques e Jardins.

Sem deixar de ser um espaço fluente, público, gratuito e democrático, o Parque em seu conjunto originalmente concebido pelo traço de artistas modernos como sonho de integração e construção da cidadania pela via da educação estética, da cultura e do lazer, foi erigido parcialmente, abandonadas algumas das iniciativas idealizadas por seus criadores. Nesse processo, suas partes, elementos, formas, suas práticas e seus usos, e, especialmente, as dualidades e contradições das iniciativas que marcaram o momento de sua abertura para o público são marcas do difícil processo de integração do Parque nas tramas urbanas da história e da cultura, um novo jardim e uma nova paisagem que confrontaram e contribuíram para transformar uma cidade de velhas práticas.



Figura 6.30 - Operários trabalham na construção do Bloco Escola do Museu de Arte Moderna. c.1955. Fotógrafo desconhecido. Acervo MAMRJ.

7

Considerações finais: A arte de perder e a arte de perder-se

*A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa⁷⁸⁵.*

O exercício historiográfico sobre o Parque do Flamengo que, por ora, se encerra traz como principal resultado a confirmação da multiplicidade de significados que um lugar contém. Reconstruí-lo pelas dimensões da memória, da imaginação e da linguagem – pela escala humana da arquitetura e da cidade – é algo como receber a mensagem deixada a seus herdeiros pelo personagem Ts’ui Pen, do conto O jardim de veredas que se bifurcam, de Jorge Luis Borges⁷⁸⁶. Ts’ui Pen morreu após viver treze anos no “Pavilhão da Límpida Solitude erguido no centro de um jardim talvez inextricável” onde se enclausurou para compor um livro e um labirinto⁷⁸⁷. Escreveu pouco antes de morrer: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”⁷⁸⁸.

⁷⁸⁵ MELO NETO, J. C. Fábula de um arquiteto. In: Obra completa, Organização de Marly de Oliveira, p. 345.

⁷⁸⁶ BORGES, J. L. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____, Ficções, p. 80-93.

⁷⁸⁷ Segundo o narrador do conto, “governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação incansável dos livros canônicos, enxadrista, poeta e calígrafo, Ts’ui Pen abandonou tudo para compor um livro e um labirinto. Renunciou aos prazeres da opressão, da justiça, do numeroso leito, dos banquetes e mesmo da erudição e se enclausurou durante treze anos no Pavilhão da Límpida Solitude. Após sua morte não encontraram senão manuscritos caóticos. A família, quis adjudica-los ao fogo; mas seu testamenteiro, um monge taoísta ou budista, insistiu na publicação [que foi considerada] um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. E ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, deu com o labirinto. Imaginavam que esse era um labirinto físico. [Mas cujo] mistério diáfano foi revelado por um bárbaro inglês após anos de estudos. Era o livro o labirinto, [...] um labirinto de símbolos, um invisível labirinto de tempos”. Ibid., p. 88.

⁷⁸⁸ Ibid., p. 89.

Como o livro – que no conto é o próprio labirinto de símbolos construído por Ts’ui Pen – o Parque recriado pelas narrativas parece, num primeiro olhar, um romance caótico, um “invisível labirinto de tempo”⁷⁸⁹. Diferentemente de todas as ficções, “em que cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais”⁷⁹⁰, no livro de Ts’ui Pen, opta-se simultaneamente por todas. De forma similar, a polifonia narrativa sobre o Parque – que são igualmente narrativas sobre a cidade – “cria assim diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam,[...] e, de vez em quando, as veredas desse labirinto convergem”⁷⁹¹.

Esse trabalho arriscou assinalar alguns dos ensaios de tempos que tecem as tramas da história pelas artes da memória, e que são a face invisível de um outro labirinto, esse físico e que relaciona o jardim à cidade, pelos percursos inextricáveis desses sujeitos em seu caminhar errante do cotidiano. Caminhar que, segundo De Certeau, é

ter falta de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas, deslocamentos e caminhadas, compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade ⁷⁹².

Diante da infundável “experiência social da privação de lugar”, sujeitos em trânsito labiríntico de tempos e espaços, mais uma vez a poeta viajante, a partir de sua própria experiência errante e solitária de procura de um “próprio”, sugere algumas veredas. A arte de perder paisagens da imaginação e da memória – rios, amores, cidades, impérios, relógios e continentes – não parece ser um mistério, ensina a autora de *Uma arte*, poema na forma de uma vilanela, em que a necessária repetição de versos e a restrição de rimas justificam-se “pela necessidade que tem a poeta de convencer-se a si própria de duas proposições falsas: é fácil resignar-se com a perda; e, de qualquer modo, o que se perdeu nunca é tão importante assim”⁷⁹³. Publicados em 1976 e, como referido no terceiro capítulo, um aceno a si própria e a seus amores, em especial, à Lota, na rememoração dolorida de sua trajetória, os

⁷⁸⁹ Ibid., p. 88.

⁷⁹⁰ Ibid., p. 89.

⁷⁹¹ Ibid., p. 90.

⁷⁹² DE CERTEAU, M. Caminhadas pela cidade. In: _____, A invenção do cotidiano, p. 183.

⁷⁹³ BISHOP, E., Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop, p. 64.

versos da poeta de paisagens veladas e que um dia afirmou não ter tido “nenhuma excelente coleção de nada”⁷⁹⁴ parecem ser dirigidos ainda a outros agentes dessa história. Em seus enunciados do espaço que são ensaios de tempo, de diferentes maneiras, individualmente e coletivamente, nas projeções de futuro que são narrativas de memória, esses sujeitos repetem enunciados pela necessidade de se convencerem a si próprios de suas proposições falsas. Exercitam a difícil arte de perder.

Caminhantes urbanos como nós por veredas de tempos e espaços, os agentes dessa história vivenciaram as conquistas, as contradições, embates e aflições da experiência democrática brasileira dos anos 1950 e início dos 1960. Para eles, mesmo aqueles que ansiavam e ensaiavam sua chegada, o presente era incompreensível e a apreensão das mudanças e desafios trazidos por essa nova experiência política e social, um esforço de interpretação de um romance caótico quase ilegível. Suas veredas que se bifurcam foram apreendidas de forma contraditória como esgarçamento, desordem e descontrole. Para os que resistiram, as mudanças representavam perdas. Em alguns casos, traduzidas em discursos nostálgicos. Em outros, em projetos de modernização com sinais contraditórios.

Na perspectiva histórica aqui esboçada, os distintos planos urbanísticos do Parque do Flamengo e seu processo de urbanização, são parte do conjunto de projetos a cargo de agentes, vinculados ou não ao serviço público, ligados aos governos federais de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek e, entre 1960 e 1965, ao governo estadual de Carlos Lacerda. Em todas suas configurações políticas e administrativas nesse período, regidas por arranjos de poder e interesses, e de que é exemplar o Grupo de Trabalho coordenado por Lota Macedo Soares, tratou-se de agentes urbanistas empenhados em reformar o espaço urbano atendendo às demandas das elites governantes, políticas, econômicas e culturais – ou ao menos por elas condicionados e restringidos. Demandas e aspirações que incluíam reações às mudanças sociais em curso, a “longa aversão das elites às mudanças”⁷⁹⁵, as duas faces de Jano como dinâmicas contraditórias do processo da modernidade no Brasil.

O imperativo de desenvolvimento econômico e os anseios de um salto desenvolvimentista, aliados por laços diferenciados aos capitais norte americanos predominantes na retórica desses governos após a Segunda Grande Guerra,

⁷⁹⁴ Id., Uma arte, p. 527. Carta ao casal U. T. e Joseph Summers, de 20 out. 1967.

⁷⁹⁵ SEVCENKO, N., Pindorama revisitada, p. 19.

promoveram a técnica e a racionalização administrativa como vias de recuperação do atraso e como sinônimos de modernização. Na amplitude do ambiente urbano examinado pela distância do avião, de um *dieu voyeur* – que olha e com “o lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”⁷⁹⁶ – as reformas traduziam esses anseios modernizantes, por um lado, pela elaboração de sistemas interligados de regulação e integração da cidade. Por sistemas de saneamento e abastecimento de água, que buscavam promover infraestrutura para o crescimento urbano, mas igualmente por um plano viário de velocidade irrestrita com suas autopistas, viadutos, túneis e trevos, que expulsava o pedestre das ruas e transformava o espaço público e a experiência do circular. Com isso, muitas desapropriações e demolições.

Por outro, iniciativas para eliminar da paisagem urbana o que era visto como falha, ruído e sujeira: a degradação da pobreza. Afastavam do Centro e da zona Sul da cidade as populações pobres, em tentativas de desfavelização, pela demolição de morros, como o Santo Antônio e pela remoção de comunidades e a elaboração de projetos de unidades e conjuntos habitacionais populares em regiões distantes⁷⁹⁷ e fora das ilhas de urbanidade regulada pelo poder público. E, com isso, mais remoções e mais demolições.

Como parte desse conjunto de projetos modernizadores da cidade, ensaios de futuro diante das fricções do presente e do mundo que não parecia ser uma ostra, o plano do Parque e as concepções urbanísticas que o informavam, tal como defendido e implantado por Lota e pelo GT nos anos 1960 destoam do conjunto. Sem negar a rota – pois expressa o sonho reformista da cidade em que “proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade”⁷⁹⁸, uma “peleja entre o movediço e o crispado, entre o permeável e o refratário, entre a miragem e a razão funcional”⁷⁹⁹ –, o Parque é um notável desvio e deve a isso o seu sucesso como obra urbanística.

Não se diferencia de outros planos urbanísticos modernizadores ou

⁷⁹⁶ MELO NETO, J. C. O engenheiro. In: _____. Obra completa, Organização de Marly de Oliveira, p. 69.

⁷⁹⁷ Exceções que confirmam a regra são os projetos habitacionais desenvolvidos por Affonso Reidy e Carmen Portinho no Departamento de Habitação da Prefeitura do Distrito Federal nos anos 1940 e 1950, e, na década de 1950, a Cruzada São Sebastião, coordenada pelo então bispo auxiliar da Arquidiocese do Rio de Janeiro Dom Helder Câmara.

⁷⁹⁸ DE CERTEAU, M., A invenção do cotidiano, p. 174.

⁷⁹⁹ SEVCENKO, N., Pindorama revisitada, p. 64.

modernistas do período, no que se refere aos discursos racionalistas que enfatizavam o moderno pelos vocabulários e conceitos da cidade funcionalista e seus preceitos da livre circulação de máxima eficiência por um sistema de diferentes velocidades, e de práticas recreativas e higiênicas cultivadoras do corpo e da mente de seus habitantes.

Mas nessa apropriação dos preceitos funcionalistas, o Aterro atravessado pelas velozes autopistas na orla da Guanabara foi redesenhado, nas pranchetas do Grupo de Trabalho, como um jardim, um lugar de mediação física e simbólica, imaginado como um “traço de união” e de reintegração entre partes cindidas física e simbolicamente no plano espacial e na dimensão social e histórica. Em suas aspirações reformistas, é oferecido como lugar de fuga da cidade movediça e de reencontro com a estabilidade do presente contínuo de uma paisagem. O Parque é representado como a “grande praça” para descansar, se divertir e aproveitar os serviços de recreação oferecidos. É assim entendido como canteiro em que floresceria uma nova cidade e, assim, uma nova sociedade “humanizada”, em que a inclusão dos indivíduos na esfera cidadã se faria pela via pacificada dos laços comunitários ensaiados e representados nesse jardim público.

Essas muitas atribuições do Parque e suas modulações no processo de urbanização distendem ao limite a capacidade expressiva da linguagem, expondo o real papel desses discursos e suas metáforas. Tantas figuras de linguagem a afirmar o jardim modernista como espaço fluente, de livre circulação, mas também acentuando a função de conservação e proteção da paisagem – “glória da cidade”⁸⁰⁰ reencontrada pela população. Reencontro também com o mar; com a folha e a flor, nos versos do poeta Carlos Drummond de Andrade⁸⁰¹, com a própria cidade que, “antes de mais nada, é paisagem”⁸⁰², no olhar do arquiteto Lúcio Costa. Também é função desse jardim “resolver” a recreação e o descanso do povo carioca, construir laços comunitários até então inexistentes e uma cidade “humanizada”⁸⁰³ pela promoção do encontro coletivo pelas vias do repouso e da recreação. Uma obra para a harmonia do Rio.

A seguir a proposição de Adrian Forty que lembra ser a linguagem um sistema

⁸⁰⁰ CORREIO DA MANHÃ, Plano de obras da SURSAN, 22 dez 1957, capa.

⁸⁰¹ ANDRADE, C. D., O cego no jardim, Correio da Manhã, 28 fev. 1962, 1º Caderno, p. 6.

⁸⁰² A NOITE, O Patrimônio não foi consultado sobre o destombamento, 11 out. 1961, p. 3.

⁸⁰³ SOARES, M. C. M., Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo, O Globo, 13 abr. 1961, capa.

de conexão de diferenças e que tem como função manter a realidade sob controle, por diferentes níveis de eficiência em tornar disparidades coisas semelhantes⁸⁰⁴, pode-se afirmar que o sucesso do discurso modernista e suas metáforas, professados pelas “línguas tagarelas” a imaginar a cidade, deixa ver a silenciada percepção das mudanças políticas, sociais e espaciais como desencontros, fragmentação, separação em um ambiente de desintegração.

A realização desse jardim expressa no ensaio retórico pode ser lida, assim, como uma parábola sobre o conflito social. O conflito, fundamento da experiência democrática, é o termo proibido que tantas metáforas pretendem silenciar e acabam por revelar. Para o erudito escritor, como nos jogos de adivinha, “a causa recôndita proíbe a menção de seu nome. Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas e a perífrases evidentes, é talvez o modo mais enfático de indicá-la”⁸⁰⁵.

É por esse modo tortuoso e contraditório – e, assim, revelador – com que se preferiu lidar com as transformações e as interpretações conflitantes da história explicitadas na cidade, que se chega a uma outra constatação, ser o moderno uma das principais metáforas do processo histórico brasileiro no século XX. No que diz respeito ao âmbito do urbanismo carioca e nele, o projeto do Parque do Flamengo como uma de suas poucas realizações, é correta a afirmação de que o moderno na arquitetura brasileira se realiza como índice, como formalismo em que são silenciadas as condições de sua produção. Sublinhada a sua importância como uma obra de interesse social, como marca da atuação de Affonso Reidy, Burle Marx, Lota Macedo Soares e da equipe de profissionais envolvidos em sua concepção e realização, sua função social é reiteradamente enfatizada pelo aspecto do uso do espaço que lhe garante lugar de destaque no conjunto de áreas públicas de lazer no Rio de Janeiro. Sem que, no entanto, tenha ocorrido o exercício primordial de transformação nas formas de sua produção, nas relações de trabalho, nas relações sociais e políticas que o viabilizaram.

Evidência das conquistas e também dos limites desse discurso, a chegada do “Povo”, enfim, ao novo jardim e o início de suas atividades em 1964 assinala sua radicalização. O sujeito universal anônimo e inquestionável que é a Cidade do racionalismo urbanista dá lugar às massas que ocupam o Parque e apresentam-se pelas marcas da diversidade de rostos, trajés, gestos, ruídos, movimentos,

⁸⁰⁴ FORTY, A., Words and buildings, p. 100.

⁸⁰⁵ BORGES, J. L. O jardim de veredas que se bifurcam. In:_____, Ficções, p. 91.

expressões e interesses espontâneos e imprevistos. O desafio de planejar a cidade – ao mesmo tempo pensar a pluralidade do real e dar efetividade a esse pensamento do plural – era reafirmado em outra dimensão: tratava-se de saber e poder articular não mais como projeto sustentado apenas por desenhos e discursos mas como dinâmicas do ambiente urbano. Essa resposta ao presente, assumida por Lota, se deu na intensa atuação em favor da popularização das atrações; na decretação do tombamento – de uma área, de um projeto e de um estilo arquitetônico – e na criação da Fundação Parque do Flamengo como distintas estratégias de perpetuação desse comando pessoal entendido como forma de defesa do jardim no momento de sua integração ao ambiente urbano encarado como uma ameaça.

Sua atuação na defesa intransigente e corajosa do caráter público da área e dos serviços oferecidos à população contrasta-se com o anseio pela manutenção de seu lugar de comando no projeto pelos métodos mais tradicionais da política brasileira, pela via das relações políticas e sociais privadas e personalistas que garantiam as condições para essa atuação desabrida, dilemas que foram de Lota e são do Brasil – ser sempre dois que tencionam e desafiam as possibilidades e as vias de conciliação.

Na outra ponta, a concretização do Parque moderno como ambiente edificado sem que fossem alteradas as condições de sua produção, as relações de trabalho, as tecnologias construtivas e o direito à cidade para os trabalhadores que o concretizaram, os precursores de um “Novo Mundo”. Essas áreas defesas e veladas da paisagem do Parque fazem dele uma iniciativa de modernização “sem sedimentação cultural”⁸⁰⁶ e que indica um outro termo silenciado nesse jogo de enunciados, o arcaico. Como afirma Guilherme Wiznik,

sem a necessidade de partir de um amplo acordo entre forças antagônicas, a vanguarda arquitetônica brasileira se formou à margem da política, da constituição de uma cidadania. O fato de ela ter sido patrocinada pelo Estado não contradiz essa circunstância particular. Antes, a explica⁸⁰⁷.

É igualmente correto afirmar que apesar de agentes urbanistas como Affonso Reidy e Carmen Portinho terem buscado em suas respectivas trajetórias profissionais e, principalmente, através de suas obras que expressam “a beleza correta daquela cidade diferente”⁸⁰⁸, de que é exemplo o Parque do Flamengo,

⁸⁰⁶ ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Orgs.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 28.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁰⁸ A. C. C., *O Centro do Rio coberto de verde*, *Correio da Manhã*, 7 nov. 1948, capa.

alterar esse quadro, eles estavam diante de condicionantes que escapavam de seu controle. Esse foi, de fato, um desafio de intelectuais modernistas de variados campos de atividade atuantes no âmbito do Estado, em que suas aspirações de transformação social a partir de dentro da cabeça do Monstro, terminaram em derrotas e frustrações. Na extinção do largo sorriso de Mário de Andrade, no jeito acabrunhado de Drummond, na morte precoce de Reidy, no suicídio de Lota.

A interpretação dos discursos sobre o Parque permite assinalar também outro aspecto que sugere o moderno como metáfora, cuja causa recôndita é sua rejeição. Um aspecto que se situa na condição dual do Parque, ser jardim e ser paisagem e, assim, incorporar a força que tensiona as duas formas históricas entre si no imaginário cultural brasileiro e que, rearticuladas na arte paisagística de Burle Marx, atualizaram a paisagem tropical como símbolo do Rio moderno.

Esse jogo paisagístico, tal como exercitado na composição do Parque, reafirma a natureza tropical como paisagem – construção moderna formadora do olhar – em sua função de reassegurar um quadro de percepção de tempo e espaço, ênfase narrativa bem sucedida como uma forma compositiva de estabilidade e fixação do mundo pelo olhar do sujeito moderno. Jardinaria de prestígio, o Parque enunciado como garantia e defesa da paisagem, como um novo cânone, implica na força poética e política do discurso modernista como rememoração de uma imagem simbólica, na reafirmação da paisagem natural – e do ícone topológico romântico – como emblema elemento integrador, amarração e composição, de uma realidade social amórfica, desagregada e nada harmônica e que, em nossa história cultural, reforça os laços entre modernistas e românticos.

Para além das metáforas, nos esforços de construção de amarrações e na afirmação da estabilidade da paisagem, ressoam os versos que asseguram: “a arte de perder não é nenhum mistério;/ tantas coisas contêm em si o acidente/ de perdê-las, que perder não é nada sério”⁸⁰⁹. Mas, a seguir o método paisagístico de Bishop, esses versos tão precisos que alinhavaram sua trajetória no fim da vida, sugerem encobrimentos. Essas conjecturas sobre a arte de perder paisagens reavivam a memória de uma arte de perder-se na paisagem, ou, na forma cultural que simboliza o desejo, no jardim.

⁸⁰⁹ BISHOP, E. Uma arte. In: _____, Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop, p. 363.

Como já dito, seus poemas brasileiros dos anos 1950 são cantos de um “desejo irresistível de ceder ao apelo da paisagem deslumbrante, de um mundo extasiante, de perder-se no excesso e nunca mais voltar”⁸¹⁰. Em Samambaia, o eu lírico dissolve-se na dimensão evasiva da imagem mítica do Jardim das Delícias e entrega-se ao imaginário fundador do Novo Mundo e do olhar estrangeiro sobre as paisagens brasileiras. Nesses poemas, seu jardim é antes de tudo um lugar para exercer a arte de perder-se.

Poemas que evocam um segundo aspecto dos jogos paisagísticos. E que está presente na arte de Burle Marx no Parque do Flamengo, uma arte que arquiteta – pacífica – a natureza tropical na escala humana, mas que mantém a sugestão de seu erotismo, em seu emaranhado, sua exuberância de formas e cores, em suas florações perenes, em seu convite ao sujeito para embrenhar-se na vegetação, na errância dos caminhos enredados por bosques em que se esquece os labirintos da cidade. O excesso irresistível da paisagem deslumbrante é experimentado como arte de perder-se na “finitude aberta” da trama de tempos – da natureza, do mito e da história – da forma jardim⁸¹¹. Para o crítico Ferreira Gullar, Burle Marx foi o instrumento da “harmonização” entre a natureza tropical e a nossa história: “ele conseguiu vencer o terror inspirado pela floresta, aprendeu a amar a flora tropical e transportou-a para os jardins particulares e para os parques”⁸¹². Nessa harmonização demiúrgica criou o jardim modernista conectando-o ao imaginário fundacional do Novo Mundo como um Jardim das Delícias.

Projetou para o parque público o que vinha realizando em jardins privados desde os anos 1940. Não por outro motivo, é esse vocabulário do maravilhoso e do erótico que deleitava uma clientela de elite, interessada nos delírios e êxtases da luxuriante paisagem carioca nesses anos de prosperidade econômica e promessas de desenvolvimento. Nos primeiros meses de trabalho do G.T., são frequentes as declarações de Burle Marx e de Lota que anunciam o Parque como um lugar em que a população teria a chance de “gozar”⁸¹³ a paisagem, que o jardim propiciaria

⁸¹⁰ SEVCENKO, N, Pindorama revisitada, p. 16.

⁸¹¹ SERRÃO, A. V., Filosofia da Paisagem, p. 27.

⁸¹² GULLAR, F., Coluna Artes Visuais: Arquitetura na V Bienal, Jornal do Brasil, 11 set. 1959, 1º Caderno, p. 6.

⁸¹³ A NOITE, Muita sombra para o carioca, 8 abr. 1961, p. 6.

o “gozo público”⁸¹⁴, um lugar de “conforto e deleite visual”⁸¹⁵ e que ofereceria uma “natureza desfrutável” e “prazerosa”⁸¹⁶.

Assim como no arco biográfico de Bishop que liga os poemas-paisagem dos anos 1950 ao poema *Uma arte*, publicado após sua partida definitiva do Brasil, na dimensão coletiva da cidade e da história, entre os anos 1950 e 1960, uma modulação aconteceu entre o convite feito ao público pelo arquiteto para percorrer o espaço fluente e livre a estender-se do museu moderno pelo espaço da cidade. O gesto do artista-cidadão reafirmado pelo paisagista pelo oferecimento da experiência de perder-se na finitude aberta da paisagem, nesse jardim paradisíaco que é a sua “completa subjetivação”⁸¹⁷, foi suplantado pelo temor de perder paisagens. Como o deleite público do jardim tropical, assim como a experiência coletiva democrática da liberdade e do conflito foram, sem metáforas, interditados a partir de 1964. A experiência do gozo estético e da liberdade foi recalçada pelos que encaravam as mudanças como perda e que, em diferentes níveis e esferas, resistiam ao funcionamento dessa nascente liberal-democracia e confirmam a observação do historiador Daniel Aarão Reis de que tratou-se de fato de um golpe civil-militar sustentado por amplos setores da sociedade brasileira.

No caso do Parque, por discursos e ações em favor de mecanismos de controle e fiscalização crescentes do espaço público que acentuaram o reformismo autoritário e retomaram a rota da cidade imaginada como a cidade das metáforas tecnocráticas, ao mesmo tempo em que, mais uma vez, expuseram o “obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia [...] dos praticantes ordinários da cidade”⁸¹⁸.

⁸¹⁴ O GLOBO, O Parque do Flamengo já tem um terço preparado, 20 ago. 1963, p. 11.

⁸¹⁵ MELLO FILHO, L. E., A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, jan./dez. 1962, p. 9.

⁸¹⁶ O GLOBO, op. cit.

⁸¹⁷ ASSUNTO, R., Ontología y teleología del jardín, p. 40.

⁸¹⁸ DE CERTEAU, M., A invenção do cotidiano, p. 171.



Figura 7.1 - Mulher e seu cachorro passeiam entre áreas cercadas no Parque do Flamengo. 1968. Fotógrafo Kaoru/CPDocJB.



Figura 7.2 - Pelada no Parque do Flamengo. 1968. Fotógrafo Kaoru/CPDocJB.

Igualmente esse recalque do desejo de morder o fruto proibido, expressou-se pela não conclusão do projeto educativo do Parque, em que foram vetados e esquecidos elementos e atrações que ofereciam conhecimento e cultura, como os pavilhões de exposições de flora e fauna, como o sofisticado projeto de comunicação visual informativo do mapa do jardim e de suas atrações e, em especial, as bibliotecas infantis que eram previstas para funcionarem nos dois

playgrounds. Todos eles, labirintos perigosos que oferecem aos que percorrem seus caminhos inextricáveis o senso crítico e a capacidade da dúvida, da imaginação e a arte da palavra que investiga o mundo.

Mas a arte de perder-se foi reivindicada e exercida ao limite no ambiente artístico e experimental florescente, por exemplo, no MAM, nas artes plásticas e cênicas, na poesia, no cinema e na música popular que davam continuidade a manifestações artísticas em diversas áreas, na literatura, no cinema, no teatro, na música e, em especial, nas artes plásticas, gráficas e visuais que tinham no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sua plataforma de criação e lançamento, para projetar e imaginar a cultura brasileira.

Manifestações que questionavam as exigências de um sentido totalizador como método compositivo e colocaram em xeque o próprio ideal de brasilidade como unidade e identidade cultural. Mesmo ao servir-se de imagens e símbolos culturais emblemáticos, como foi o caso de escritores como Guimarães Rosa, dos autores do Cinema Novo como Nelson Pereira dos Santos e de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e os tropicalistas, esses seriam reinterpretados de forma a desestabilizar paisagens abrangentes e unívocas, sendo dispostos e sobrepostos de forma a afirmar o contraditório, o paradoxal, o fragmentário, o ilegível, o efêmero, a incompletude, as tensões, encobrimentos e veladuras de que é formada a cultura.

Na noção de finitude aberta sugerida por Assunto, o jardim é uma composição de tempos em que o germinar, o florescer, o despetalar e o desaparecer são acontecimentos simultâneos que redimensionam os tempos da cidade na experiência subjetiva da paisagem. Assim, um jardim nunca morre, ele contém em si muitas veredas que se bifurcam em muitos passados e futuros, em muitas memórias e projetos. Jardins que são sempre os jardins da infância para onde sempre retornamos, uma casa, uma pintura, o nosso mato, o aperto da mão calejada do avô jardineiro, um morro inteiro, um jardim de conchas à beira-mar. Jardins que ensinam a arte de perder-se na imaginação de um mundo alternativo de como as coisas poderiam ser. A esquecer o tempo da realidade de violência e o medo, a “fazer o passado passar”⁸¹⁹, e reaprender a confiar e brincar, a retomar uma das ações originárias do ser humano. Para o filósofo Vladimir Safatle,

Já há muito se entendeu que as brincadeiras não são desprovidas de seriedade. Ao

⁸¹⁹ SAFATLE, Vladimir, O passado como peso, *Jornal Folha de S.Paulo*, 29 jun. 2018, Caderno Ilustrada, p. C6.

contrário, elas têm uma impressionante força de engajamento, exatamente porque se trata de sustentar um espaço no qual a imaginação pode exercer sua potência de desfazer o acontecido, de recompor realidades, de produzir um ‘livre jogo’⁸²⁰.

Um livre jogo que, como a arte dos poetas, é feito sem cálculos e sem razão aparente, pois “sua razão efetiva é a simples decisão de acreditar em uma imaginação coletiva possível ou, ao menos, em uma imaginação conjunta possível”⁸²¹. Nesse livre jogo do brincar, muitos outros jardins serão imaginados e reinventados por aqueles que não deixaram a infância passar em suas vidas e que, de diferentes modos, são poetas como aqueles que imaginaram e inventaram o Parque do Flamengo. É por um exercício de imaginação que o historiador Nicolau Sevcenko criou seu jardim, uma nova aposta no livre jogo, em forma de manifesto para o novo milênio.

Aproveitando o momento comemorativo dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, Sevcenko assinalou a ocasião como oportunidade de se forjar um projeto coletivo, para reparar distorções históricas que impõe tantas mazelas à sociedade brasileira e para se tomar consciência da importância de se “acrescentar a dimensão temporal ao pensamento crítico e à ação política. Ou quanto a reflexão histórica consequente opera tanto na direção da análise do passado quanto em inspirar as ações e cobrar as responsabilidades em relação ao futuro”⁸²².

Para esse projeto coletivo, sugere um “fundamento simbólico que una, motive e inspire seus participantes.” Para o historiador, seria algo como um memorial. Mas não

um monumento estático, faraônico e celebratório, como é o padrão nas obras oficiais, mas o oposto. Um marco singelo, afeito à escala humana, vivo, envolvente e aberto à participação interativa de todo e qualquer cidadão. Algo tão simples, belo e mágico quanto um jardim tropical⁸²³.

E assim descreve seu jardim imaginado:

A sugestão já foi dada pelos indígenas que se referiam a esse lugar como Pindorama, a terra dos buritis. Dessas palmeiras, além da sombra, frescor e beleza, eles aproveitavam tudo: folhas, frutos, fibras e até delas faziam a bebida com que animavam suas festas e rituais. Poder-se-ia pensar, portanto, num grande jardim de buritis. O jardim seria disposto de forma circular, porque era quando se reuniam em roda, aquecidos pelo fogo, que as comunidades eram tomadas pela presença da sabedoria ancestral que se manifestava pela narração dos mitos e das canções. Da mesma forma, entre os africanos e seus descendentes, toda cerimônia partia da dança

⁸²⁰ Ibid.

⁸²¹ Ibid.

⁸²² SEVCENKO, N., Pindorama revisitada, p. 19.

⁸²³ Ibid., p. 20.

em roda, em que o círculo simbolizava o umbigo da terra mãe, cuja energia se comunicava às pernas dos dançarinos. Um círculo de 100 buritis, um para cada ano do próximo século definiria os limites do perímetro do parque-jardim. No seu centro, numa cabana, poderia ser instalado um amplo painel de folhas de papel em branco, em que as pessoas registrassem suas expectativas, frustrações e sonhos. Podiam escrever, desenhar, colar fotos ou quaisquer recordações, vestígios ou mensagens. Entre cada buriti e o centro se definiria uma área triangular, uma para cada ano em que se plantariam quaisquer plantas ou se deixariam objetos, estatuetas ou obras, algo assim como os ex-votos tradicionalmente deixados nas salas de milagres por todo o país. Todo esse material comporiam uma documentação histórica por meio da qual as vozes longamente silenciadas da população se fariam ouvir, tornando-se ao mesmo tempo o material mais precioso da memória nacional no próximo século⁸²⁴.

Mais detalhadamente descreve seu projeto poético e político para o Brasil:

“O jardim poderia ser localizado no Rio de Janeiro, devido à vocação simbólica que essa cidade sempre teve de capital pan-brasileira. Seria uma área próxima ao centro histórico e com amplo e fácil acesso por transporte público. Gerido pelos próprios moradores da área, revezando-se para cumprir as poucas funções não especializadas que requereriam a sua administração e conservação, a curadoria do projeto poderia ser encabeçada por uma comissão composta de representantes de entidades civis, movimentos de cidadania, ONGs e residentes locais, renováveis por eleições a cada ano. O projeto deveria ser planejado para funcionar com custos mínimos e manter-se completamente independente de fontes oficiais. Teria também um pequeno centro técnico para receber mensagens enviadas de todo país, via correio, telex ou e-mail, por gente que não pudesse visita-lo, as quais seriam agregadas ao painel central diariamente. Ao fim de cada ano, competiria à comissão encarregada daquela gestão fazer um balanço geral das conquistas em relação à meta final e quais as demandas mais urgentes para as novas etapas, considerando as opiniões e intervenções legadas pela população no jardim. O projeto poderia ter início com o plantio do primeiro buriti, proporcionando a todo o país uma visão nítida da trajetória que poderá nos libertar enfim de um passado infamante e de um presente de paralisia e obstrução contínua à erradicação da herança colonial. Pode soar utópico, pode parecer simplista, pode ser tido como inócuo. Mas, se conduzido com determinação, teria todo o potencial para aglutinar, construir uma figura política alternativa pela de substância moral, permitir uma fácil e lúdica comunicabilidade com a comunidade internacional e proporcionar à população um canal efetivo para deixar sua marca na história de um país que sempre a relegou à sombra e ao silêncio. Como dizia o místico Padre Vieira, a qualquer um basta ter dois olhos para ver, mas só aqueles que são visitados pelo espírito é que têm a visão. Que o Jardim de Pindorama ajude a devolver a inspiração ao Brasil.

Seu manifesto para o novo milênio projeta o Jardim de Pindorama sobre um outro jardim de buritis localizado no centro da “capital pan-brasileira”, esquecido, mas igualmente inspirador, idealizado pelos modernos e, como o historiador do novo milênio, capazes de apostar na “imaginação coletiva possível”. Muitas semelhanças, algumas diferenças e entre elas o processo histórico e sua dialética

⁸²⁴ Ibid.

entre avanços e retrocessos, entre enunciados de um Brasil moderno e as práticas de um país arcaico.

Tantos poetas quanto jardins perdidos. É o que sugere um outro moderno paisagista, um cronista que desvendou com maestria os compromissos paisagísticos da sociedade brasileira e seu gesto cultural reiterado de enunciar o novo como reafirmação do velho pois conhecia bem o segredo das metáforas. Cronista que, entre seus muito temas, tratou dos jardins da cidade em fins do século XIX. O escritor Machado de Assis assim resumiu a história dos jardins do Rio:

Vede, porém, o que é o homem. O arcanjo Miguel, depois de revelar uma porção de coisas sublimes e futuras, disse-lhe que tudo que viesse a saber não o faria mais eminente; mas que, se aprendesse tais e tais virtudes, não teria já saudades daquele jardim perdido, pois levaria consigo outro melhor e mais deleitoso. Não obstante, o homem meteu-se a comprar muitos jardins, alguns dos quais ficaram na memória dos tempos, não contando os particulares, que são infinitos. [...] A cidade é sempre o homem do primeiro jardim. Tem a fé, tem a paciência, tem o amor, mas não há meio de achar um jardim em si mesma, e vai tecendo o século com outros. Creio que fiz um verso: E vai tecendo o século com outros⁸²⁵.

⁸²⁵ Machado de Assis. O Século dos Jardins apud SEGAWA, H., Ao amor do público, p. 11.

Referências bibliográficas

A NOITE. Muita sombra para o carioca. Rio de Janeiro, 8 abr. 1961. p. 6.

_____. O Patrimônio não foi consultado sobre o destombamento. Rio de Janeiro, 11 out. 1961. p. 3.

A. C. C. O Centro do Rio coberto de verde. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1948. Capa.

ABREU, Maurício de A. **Geografia Histórica do Rio de Janeiro (1502-1700)**. 2 v. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio/Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, 2010.

_____. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2011.

ALMEIDA, Ana Letícia de. **Entrando em campo**: a pelada organizada no Aterro do Flamengo. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Luto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1960. 1º Caderno, p. 6.

_____. No museu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1961. 1º Caderno, p. 6.

_____. O cego no jardim. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1962. 1º Caderno, p. 6.

_____. Imagem de perda – Reidy: lembrança. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1964. p. 6.

_____. Imagens misturadas: o 4º, na 2a. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 mar. 1965. p. 14.

ANDRADE, Inês El-Jaick. Apropriação e identidade da paisagem cultural: Parque do Aterro do Flamengo (RJ). **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, n. 22, p. 85-93, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/90605/93339>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. **O baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 08 mar. 1924. p. 5.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1987.

ANDREOLI, Elizabetta; FORTY, Adrian (Orgs.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. Londres: Phaidon Press, 2004.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (Org.). **Paisagem e arte**. A invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte/H. Angotti Salgueiro, 2000.

_____. Marcel Gautherot na revista Módulo-ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, vol. 22, n.1, p.11-78, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a02>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

ARGAN, GIULIO Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Editora Ática, 2000

ASSUNTO, Rosario. **Ontología y teleología del jardín**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

AZEVEDO, Ana Lucia; GOMES, Ricardo. Heróis da resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jun. 2016. Revista O Globo, p. 26-35.

AZEVEDO NETTO, J. C. O Novo Jardim do Palácio Monroe. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. V, n. 3, mai. 1938, p. 290.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BANDEIRA, Julio. A natureza invisível. In: _____. **A viagem ao Brasil de Marianne North**. Rio de Janeiro: Sextante, [s.d.], p. 29-36.

BANDEIRA, Manuel. Jardins no papel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1956. p. 5.

_____. Parabéns, Elizabeth!. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 mai. 1956. 1º Caderno, p. 5.

_____; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Rio de Janeiro em Prosa & Verso**. V. 5. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. (Coleção Rio 4 Séculos).

BANDEIRA, Moniz. **Brasil - Estados Unidos: a rivalidade emergente** (1950-1988). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

BELLUZZO, Anna Maria de Moraes (Org.). **O Brasil dos viajantes**. V. 1. São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. **A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro** (1945-1965). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERLIN, Isaiah. **The roots of romanticism**. New Jersey: Princeton University Press, 2013. E-Book.

BERQUE, Augustin. Paysage, milieu, histoire. In: BERQUE, Augustin (Org.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Paris: Champs Vallon. 1994. p. 12-29.

BISHOP, Elizabeth. **North and South & A Cold Spring**. Boston: Houghton Mifflin, 1955.

_____. A poetisa, o caju e o micuçu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1964. Caderno Cultura, p. 1. (Entrevista).

_____. On the Railroad named Delight. **The New York Times**, Nova York, 7 mar. 1965. Suplemento dominical The New York Times Magazine, p. 30-31; 84-87.

_____. **Geography III**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

_____. **Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop**. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Prosa**. Seleção, tradução e notas de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BONDUKI, Nabil (Org.). **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. (Série Arquitetos Brasileiros).

BORGES, Jorge Luis. **História Universal da Infância**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

_____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1989.

BOYER, M. Christine. **The City of Collective Memory**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

_____. **Le Corbusier, homme de lettres**. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

BRITTO, Fabiano de Lemos. Sobre o conceito de educação (*Bildung*) na filosofia moderna alemã. **Educação on-Line**, Rio de Janeiro, PUC-Rio, v. 6, p. 1-14, 2010. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=52516>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Elizabeth Bishop as cultural intermediary. **Portuguese Literary & Cultural Studies**. Dartmouth, Tagus Press at UMass Dartmouth, vol. 4-5, p. 489-497, 2000.

BROWN, Ashley. Elizabeth Bishop in Brazil. **The Southern Review**, Baton Rouge, Louisiana State University Press, ano 13, n. 4, p. 688 - 704, out. 1977.

BURLE MARX, Roberto. Jardins e parques do Recife. **Diário da Tarde**, Recife, 14 mar. 1935. p. 1.

_____. Fazenda Samambaia. **Revista Municipal de Engenharia**, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, p. 18, jan./mar. 1949.

_____. Mago dos Jardins. **Revista Careta**. Rio de Janeiro, 10 abr. 1954. p. 19-26.

_____. Aterro em três anos será jardim florido. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1962. p. 6.

CABRAL, Gilberto Flores. O UTOPISTA E A AUTOPISTA: os viadutos sinuosos habitáveis de Le Corbusier e suas origens brasileiras (1929-1936). **Arqtexto**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 9, p. 55-75, 2006.

CADENA, Francisco Páez de la. **Historia de los Estilos em Jardinería**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1982.

CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Aterro do Flamengo: Cidade, Território e Paisagem. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 12, 2007, Belém. **Anais do XII ENA**. Belém: ANPUR, 2007. p. 1-15.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMISÃO, Cristina. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, Jardim Botânico, 15 mar. 2015.

CANDIDO, Antonio. A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária. **Revista de História**, São Paulo, n. 100, v. L, ano XXV, 1974, p. 787-800. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132672>>. Acesso em 25 ago. 2018.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1993.

CANEDO NETTO, Affonso Augusto. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, SEAERJ, 08 jul. 2015.

CAPITÃO Furação. Produção: Memória Globo. Depoimentos: Pietro Mário; Elizângela do Amaral Vergueiro. Rio de Janeiro: Memória Globo, [20__]. Webdoc online (02 min 43 s), son., color. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/capitao-furacao.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

CARAPINHA, Aurora. Os jardins que um jardim contém. In: JARDINS HISTÓRICOS, 2016, Rio de Janeiro. **Seminário...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 30 nov. - 01 dez. 2016. (Palestra).

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Nicolau Sevcenko. Ilustrações Luiz Zerbini. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTRO, Rui. Razão em não querer tê-la. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 fev. 2018. Caderno A, p. 2.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH, Farés (Orgs.). **Roberto Burle Marx 100 anos, a permanência do instável**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

_____; MASCARO, Cristiano (Orgs.). **Arquitetura moderna carioca**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013.

CHADWICK, George F. **The park and the town**. Public landscape in the 19th and 20th. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.

CHAGAS, Pedro Dolabela: Historicização do romantismo e romance contemporâneo no Brasil. **Revista O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, 2013, p. 185-203. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/5374/4778>. Acesso em: 25 jun. 2018.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: **A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62.

CORREIO DA MANHÃ. Fala o homem das araras vegetais. Rio de Janeiro, 1º mai. 1955. 5º Caderno, p. 2.

_____. Plano de obras da SURSAN. Rio de Janeiro, 22 dez 1957. Capa.

_____. Batalha do pó. SURSAN inicia blitz para extinguir poeira. Rio de Janeiro, 18 nov. 1958. 1º Caderno, p. 2.

_____. Burle Marx e os jardins desde o Aeroporto. Rio de Janeiro, 21 mar. 1961. 1º caderno, p. 3.

_____. A tentação do busto. Rio de Janeiro, 27 ago. 1963. Segundo Caderno, p. 1.

COSTA, Lucia Maria Sá Antunes. **Popular values for urban parks**: a case study of the changing meanings of Parque do Flamengo in Rio de Janeiro. 1992. 436 f. Tese (Doutorado em Paisagismo), University College London, Londres, 1992.

COSTA, Walter Pinto. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, SEAERJ, 15 jul. 2015.

CRANZ, Galen. **The politics of park design**. A history of urban parks in America. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1982.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

_____. **O Beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Anthropology, History and Clifford Geertz. **Historically Speaking**, Baltimore, The John Hopkins University Press, v. 8, n. 4, p. 33-34, mar./abr. 2007.

DAVIS, Natalie Z. Anthropology and History in the 1980's. **Journal of Interdisciplinary History**, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 267-275, 1981.

_____. **Culturas do povo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Nas margens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Trickster Travels. A sixteenth-Century Muslim Between Worlds**. New York: Hill and Wang, 2006.

DE CERTEAU, Michel. **The practice of everyday life**. Berkeley: University of California Press, 1984.

_____. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Parque do Flamengo Precisa de Fundação. Rio de Janeiro, 17 ago. 1965. p. 7.

_____. Defesa de um projeto. Rio de Janeiro, 15 set. 1965. Caderno Especial sobre o Parque do Flamengo, p. 2.

DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

DONALD, James. **Imagining the modern city**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade verde**: jardins de Burle Marx. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DULLES, John W. F. **Carlos Lacerda**. A vida de um lutador. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. _____. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

EINSENMAN, Peter. **Inside Out Selected Writings, 1963-1988**. New Haven: Yale University Press, 2004.

_____. **Written into the Void**. Selected Writings, 1990-2004. New Haven: Yale University Press, 2007.

ENCICLOPÉDIA NOSSO SÉCULO. V. 3 e 4. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ESCRITÓRIO TÉCNICO ROBERTO BURLE MARX. Planta do Aterro do Flamengo. Rio de Janeiro, 1962. Acervo Fundação Parques e Jardins.

_____. Perspectiva do Aterro do Flamengo. Rio de Janeiro, 1962. Acervo Fundação Parques e Jardins.

_____. Perspectiva de Jardim - Aterro do Flamengo. Rio de Janeiro, 1962. Acervo Fundação Parques e Jardins.

FAJARDO, W. A escala humana. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano XCIII, edição 30.749, 14 out. 2017. Caderno Rio, p. 10.

FARIA, Rodrigo Santos de. **José de Oliveira Reis: urbanista em construção**. 2007. 516 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2007.

FERRAZ, Geraldo. Nova Ponte no M.A.M. no Rio de Janeiro. **Revista Habitat - arquitetura e artes no Brasil**, São Paulo, n. 69, ano 12, p. 26, set. 1962.

FERREIRA, Armando Olivetti. **Recortes na paisagem**. Uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop. 2008. 436 f. Tese (Doutorado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo Editora, 2009.

FERREZ, Gilberto. **A mui leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro**. Quatro séculos de expansão e evolução. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Museu Castro Maya, 2015. (Fac-simile da edição comemorativa do IV Centenário da Fundação da Cidade, organizada por Raymundo de Castro Maya. Paris: M. Mouillot, 1965).

FISCHER, B. **A Poverty of Rights**. Citizenship and inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro. Stanford: Stanford University Press, 2008.

FORTY, Adrien; KÜCHLER, Susanne. **The art of forgetting**. Oxford: Berg, 1999.

FORTY, Adrien. **Words and buildings**. A vocabulary of Modern Architecture. London: Thames & Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment? In: _____. **The Foucault Reader**. RABINOW, Paul (Org.). New York: Pantheon Books, 1984. p. 32-50.

FRANKLIN, Mário Lúcio. Nos jardins do Aterro também cabe o futebol. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 jun. 1962. p. 2.

FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Orgs.). **Capítulos da memória do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.

_____. **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2008.

GARCIA, Eugênio Vargas. **Cronologia das relações internacionais do Brasil**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

GASPARI, Elio. **As Ilusões Armadas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of Cultures**. New York: Basic Books Publishers, 1973.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GIL, Gilberto. Não chores mais (No woman, no cry). Vincent Ford. [Compositor]; Gilberto Gil [versão em português]. In: _____. **Realce**. [S.I.]: WEA/Elektra, 1979. 1 CD (ca. 38:14). Faixa 9 (4 min 34 s).

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Medo, reverência, terror**. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

GIRÃO, Claudia. Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil: o caso da marina – parte 1. **Revista Arquitextos**, ano 12, n. 135.01, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4014>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GOMES, Angela de Castro; FARO, Clovis (Orgs.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

GOMES, Angela de Castro. Correspondência de intelectuais no Brasil dos anos 1930-40: um lugar de sociabilidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE HISTORIADORES LATINOAMERICANISTAS EUROPEUS – AHILA, set. 1999, Porto. **Mimeo**. Porto: AHILA, 1999.

_____. (Org.). **Memórias e narrativas autobiográficas**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____. As marcas do período. In: _____ (Org.). **Olhando para dentro**. V. 4. Rio de Janeiro: Editora Objetiva; Madrid: Fundación Mapfre, 2013. p. 23-40. (Coleção História do Brasil nação: 1808 – 2010).

GOMES, M. S. Entrevista concedida ao professor Rafael Gonçalves (Departamento de Serviço Social da PUC-Rio). Rio de Janeiro, Convento de Santo Antônio, ago. 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A Retórica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Orgs.). **Ciudades sudamericanas como arenas culturales**. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016. E-book.

GOUDEAU, Jessica Reese. **Elizabeth Bishop and Brazil**. 2014. 316 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of the Graduate School, The University of Texas, Austin, 2017.

GRUPO DE TRABALHO PARA A URBANIZAÇÃO DO ATERRO GLÓRIA-FLAMENGO. Urbanização do Parque do Flamengo. **Revista Módulo**, n. 37, ano IX, ago. 1964, p. 25-51.

GUIA DA ARQUITETURA MODERNISTA NO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo/ Casa da Palavra, 2000.

GULLAR, Ferreira. Coluna Artes Visuais: Arquitetura na V Bienal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 1959. 1º Caderno, p. 6.

HIRSCH, E. (Org.). **The anthropology of landscape**. Perspectives on place and space. Oxford: Oxford University Press, 1995. E-book.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

HOWARD, Ebenezer. **Garden Cities of To-Morrow**. Experiments in Urban Planning. London: Swan Sonnenschein & Co, 1902. Fac-símile.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Arquitetura, Monumentos e Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. (Org.). **Other Cities, Other Worlds**. Urban Imaginaries in a Globalizing Age. Durham: Duke University Press, 2008. E-book.

_____. Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, políticas da memória, 20 a 22 mai. 2014, Rio de Janeiro. **Curso...** Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.

_____. **Culturas do passado-presente.** Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Catálogo da Exposição O Brasil de Marcel Gautherot.** São Paulo, 2001. 152 p.

JACKSON, John B. **The necessity for ruins and other topics.** Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.

_____. **A sense of place, a sense of time.** New Haven: Yale University Press, 1994.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade Modernista - sua dimensão filosófica.** Rio de Janeiro: Ponteio Edições, 2016.

JARRASSÉ, Dominique. **Grammaire des Jardins Parisiens.** De l'héritage des rois aux créations contemporaines. Paris: Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2007.

JEAN, Yvonne. O museu de arte Moderna do Rio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 17.914, 12 ago. 1951. p. 1.

JORNAL DO BRASIL. Aterro já está se vestindo para o 4º Centenário do Rio. Rio de Janeiro, 17 nov. 1963. 1º Caderno, p. 21.

_____. Parque do Flamengo precisa de Fundação para funcionar. Rio de Janeiro, 4 jul. 1965. p. 11.

_____. Rodrigo Melo Franco apoia criação de uma fundação para o Parque do Flamengo. Rio de Janeiro, 14 ago. 1965. p. 5.

_____. Rio de Janeiro, edição 226, 29 dez. 1971. Capa.

JORNAL DO COMMERCCIO. Burle Marx fará os jardins do Aterro. Rio de Janeiro, 11 dez. 1960. Capa.

KAMITA, João Masao. **Experiência moderna e ética construtiva:** a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy. 1994. 173 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1994.

KASSON, John F. **Amusing the Million.** Coney Island at the Turn of the Century. New York: Hill & Wang, 1988.

KEHREN, Mark Edward. **Tunnel vision: urban renewal in Rio de Janeiro, 1960-1975.** 2006. 316 f. Dissertation (Doctoral degree in Philosophy) - Faculty of the Graduate School, University of Maryland, College Park, 2006.

KONDER, M. 50 anos do Parque do Flamengo: ontem, hoje e amanhã, nov. 2015, Rio de Janeiro. **Comemoração...** Rio de Janeiro: SEAERJ, 2015. (Palestra).

LACERDA, Carlos. **Depoimento.** Seleção e organização de Claudio Lacerda Paiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Cartas.** Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi, 2014.

LACERDA, Rodrigo. **A República das Abelhas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE CORBUSIER. **The City of To-Morrow and its Planning.** New York: Dover Publications, 1987.

_____. **Le Corbusier e o Brasil.** Organização de Cecília Rodrigues dos Santos et al. São Paulo: Tessela/Projeto Editora, 1987.

_____. **Por uma arquitetura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques et al. **Memória/História.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. (Enciclopédia Einaudi vol. 1).

_____. **História e Memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEENHARDT, Jacques (Org.). **Dans les jardins de Roberto Burle Marx.** Arles: Actes Sud, 2011.

LEVY, Joaquim. Identidade verde. Instituto Moreira Salles, 11 out. 2016. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/aterro-hoje-e-ontem/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

LICHOTE, Leonardo. A harmonia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 ago. 2018. Segundo Caderno, p. 5.

LIMA, João Franco. **Ethel Bauzer Medeiros:** Trajetória no campo da recreação e do lazer. 2009. 121 f. Dissertação (Mestrado em lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

LIMA, Luiz Costa. Bishop: A arte da perda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 fev. 1996. Caderno Ideias, p. 5.

_____. **Trilogia do controle.** Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. **The past is a foreign country** - Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. E-book.

LUTZ, Albert (Org.). Gärten der Welt. Orte der Sehnsucht und Inspiration. **Catálogo da exposição Gärten der Welt**. Colônia: Museum Rietberg Zürich/Wienand, 2016. 319 p.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que Resta**. Arte e Crítica de Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto futurista**. Disponível em <www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2018.

MARRON, Catie. **Public Spaces, Private Thoughts**. New York: HarperCollins Publishers, 2013. E-book.

MARTINS, Maria Lúcia M. **Duas Artes**. Carlos Drummond de Andrade e Elisabeth Bishop. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

MAURICIO, Jayme. O museu e a educação. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 jul. 1952. 1º Caderno, p. 9.

_____. Coluna Itinerário das Artes Plásticas: Um gesto de Burle Marx. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1956. p. 12.

_____. Exposição e conferência de Burle Marx. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1960. 2º Caderno, p. 2.

_____. Uma ponte para o museu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1962. 2º Caderno, p. 1.

_____. Burle Marx e a renovação do Jardim. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1962. 2º Caderno, capa.

_____. Um milhão de metros quadrados: jardins para o IV Centenário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1963. Segundo caderno, p. 1.

_____. Itinerário das artes plásticas - Lacerda vai inaugurar ponte e exposição. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1963. 2º Caderno, p. 4.

_____. Itinerário das Artes Plásticas: Viaduto Paulo Bittencourt. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1963. 2º Caderno, p. 2.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MEDEIROS, Ethel Bauzer. Projeto Aterro Glória - Flamengo: Um milhão de metros quadrados para recreação pública. **Revista Arquitetura**, n. 29, nov. 1964, p. 13-16.

_____. **O Lazer no Planejamento Urbano**. Rio de Janeiro: Instituto de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, 1971.

_____. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, Ipanema, 08 ago. 2015.

MELLO FILHO, L. E. O moderno jardim da Praia de Botafogo. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. XXI, n. 3, jul./set. 1954, p. 113-124.

_____. A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo. **Revista de Engenharia do Estado da Guanabara**, Rio de Janeiro, v. XXIX, n. 1/4, jan./dez. 1962, p. 9-13.

_____. et al. Inventário Florístico do Parque do Flamengo. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. XLIII, n. 1/4, p. 83-102, jan./dez. 1993.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil**. São Paulo: Difel, 1979.

MILLIER, Brett Candlich. **Elizabeth Bishop: life and the memory of it**. Berkeley: University of California Press, 1993.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1954

MONTEIRO, George (Org.). **Conversas com Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MORRISON, Allen. **The tramways of Brazil**. A 130-year survey. New York: Bonde Press, 1989.

MOTTA, Flávio. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

MOTTA, Marly da Silva. **Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. (Série Estudos do Rio de Janeiro).

_____.; MAUAD, Ana Maria. **Nos tempos da Guanabara**. Uma história visual. Organização Paulo Knauss. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Arquitetura e construção**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Departamento de História/FINEP, 1986. (Relatório de pesquisa).

_____. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIENCIAS AFINS. **Catálogo...** Rio de Janeiro: MAST, 1991. p. 53-65.

_____. O desenho e o problema algébrico. In: MARTINS, Carlos; BURGI, Sergio; KOVENSKY, Julia (Orgs.). **Catálogo da Exposição Panoramas**. A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: IMS; São Paulo: FAAP, 2012. p. 20-33.

NOBRE, Ana Luiza. **Carmen Portinho**. O moderno em construção. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999.

NOGUEIRA, Nadia. **Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop**: amores e desencontros no Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960. 2005. 314 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2005.

O CRUZEIRO. O quadro maravilhoso da Praça do Congresso. Rio de Janeiro, 06 ago. 1955. p. 66 - 67.

_____. Rio, cidade mendiga. Rio de Janeiro, 12 out. 1957, p. 78.

_____. Rio faz operação plástica. Rio de Janeiro, 5 nov. 1960. p. 82 - 83.

_____. Rio quase quatrocentão. Rio de Janeiro, 3 fev. 1962. p. 103.

_____. Edição Comemorativa do IV Centenário. Rio de Janeiro, 1965.

O GLOBO. As obras do Santo Antônio levarão três anos de trabalho útil. Rio de Janeiro, 05 jun. 1954. p. 2.

_____. De caráter filosófico a crise da Sursan. Rio de Janeiro, 30 mai. 1961. p. 2.

_____. O Parque do Aterro já tem um terço preparado e vai custar três bilhões. Rio de Janeiro, 20 ago. 1963. p. 11.

O'DONELL, Julia. **A invenção de Copacabana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Parque do Flamengo: instrumento de planificação e resistência. **Revista Arquitextos**, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

OLIVEIRA, Carmen de. **Flores raras e banalíssimas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Lúcia Lippe. **A conquista do oeste**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2017. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/ConquistaOeste>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

OLMSTED, Frederick Law. **Civilizing American Cities**. Writings on City Landscapes. New York: Da Capo Press, 1997.

OTTONI, A. Ruínas do descaso. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 jun. 2018. Caderno Ilustríssima, p. 6.

PADILLA, Roberto (Org.). **Outeiro da Glória**. João Pessoa: Artepaddilla, 2015.

PAIXÃO, G. M. Descrição do projeto do Aterro do Flamengo e das obras executadas. In: 40 ANOS DO PARQUE DO FLAMENGO, 2005, Rio de Janeiro. **Comemoração...** Rio de Janeiro: SEAERJ, 2005. DVD 1, 2 h duração, localização 1 h 55 min. (Palestra).

_____. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, SEAERJ, jul. 2015.

_____. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, SEAERJ, 27 ago. 2015.

PAMPLONA, Patricia (Org.). **O Rio pelo Alto**. Museu Aeroespacial: fotografias aéreas do Rio de Janeiro 1930 - 1940. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2014.

PANZINI, Franco. **Projetar a natureza**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

PARADA, Maurício B. A. **A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. A elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 1950. 1993. 148 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1993.

PARQUE DO FLAMENGO. **Monumento nacional aos mortos da Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/equipamentos/monumento-nacional-aos-mortos-da-segunda-guerra-mundial-2/>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

PASSOS, E. Plano de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 4, jul. 1941, p. 212 - 269.

PEDROSA, M. O paisagista Burle Marx. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1958. 1º Caderno, p. 6.

PEREIRA, Lucia Miguel. Elizabeth Bishop. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 17 ago. 1956. p. 4.

PEREIRA, M. S. Jardim de Memórias – Parque do Flamengo 50 anos, 2015, Rio de Janeiro. **Exposição...** Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, nov. 2015. (Palestra).

PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda na Guanabara** – A reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PERPÉTUO, Cláudio. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 02 out. 2017.

PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas. **Jardins Históricos**. Intervenção e valorização do patrimônio paisagístico. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

PESSOLANI, Julio Cesar. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Rio de Janeiro, Petrópolis, 26 abr. 2015.

PIMENTEL, M. M. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington. Algodões, Península de Maraú, Bahia, dez. 2015.

POLIZZO, Ana Paula. **A estética moderna da paisagem**: a poética de Roberto Burle Marx. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

PONTES, Fernanda. Museu Carmen Miranda pode virar Centro de Pesquisas Burle Marx. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 nov. 2014. Gente Boa. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/museu-carmen-miranda-pode-virar-centro-de-pesquisas-burle-marx-554676.html>>. Acesso em 30 jun. 20148.

PORTO, Sergio. **As cariocas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

PREFEITURA DO DISTRICTO FEDERAL; AGACHE, A. **Cidade do Rio de Janeiro**: Extensão-Remodelação-Embelhecimento. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: <<http://planourbano.rio.rj.gov.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

PRIMEIRA missa do Aterro. [S.l.:s.n.], jan. 1955. Acervo Gilberto Morand Paixão.

PROJETO do Parque do Flamengo tombado pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Rio de Janeiro, 1965. Acervo Biblioteca Noronha Santos/Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

PRZYBYCIEN, Regina. **Feijão preto e diamantes**. O Brasil na obra de Elizabeth Bishop. 1993. 287 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1993.

QUEIROZ, Rachel de. Crise. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960. Coluna Última Página.

_____. O Aterro da Glória. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 28 out. 1961. Coluna Última Página.

_____. Lota. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 10 out. 1967. Primeiro Caderno, p. 4.

RAMA, Ángel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

REIDY, Affonso Eduardo. Urbanização da Esplanada do Castelo. **Revista Municipal de Engenharia**, Rio de Janeiro, v. V, n. 5, set. 1938, p. 604-607.

_____. Estudo de Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, jul./set. 1948, p. 86 - 97.

_____. Anteprojeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 17, p. 12, jul./ago. 1954.

_____. **Catálogo da Exposição Affonso Eduardo Reidy**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Editora O Solar/Editora Index, 1985.

REIS, José de Oliveira. Principais Vias e Artérias do Plano Diretor. **Revista de Engenharia do Estado da Guanabara**, v. XXVII, n. 1/2, jan./jun. 1960, p. 8-13.

_____. **O Rio de Janeiro e seus prefeitos**. Evolução urbanística da cidade. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.

_____. **A Guanabara e seus Governadores**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, s.d.

REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 7-38.

REVISTA DE ENGENHARIA DO ESTADO DA GUANABARA. Mapa de Artérias Principais do Plano Diretor - 1948. Departamento de Urbanismo, Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, v. XXVII, n. 1/2, jan./jun. 1960. p. 8-13. Acervo da Biblioteca FAUUSP.

_____. Planta de Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel do Pasmado e o Aeroporto Santos Dumont - 1958. Departamento de Urbanismo, Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, v. XXVII, n. 1/2, jan./jun. 1960. p. 8-13. Acervo da Biblioteca FAUUSP.

REVISTA MUNICIPAL DE ENGENHARIA. Projecto para um 'Parkway' na Avenida Beira-Mar: Parques, Playgrounds e Pista para Velocidade Irrestricita. Serviço Técnico do Plano da Cidade (STPC), Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, v. V, n. 6, nov. 1938, p. 25-37. Acervo Centro Cultural da SEAERJ.

_____. V Congresso Panamericano de Arquitetos. Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, mai. 1940, p. 201-229.

_____. Parkway da Avenida Beira-Mar. Rio de Janeiro, v. XX, n. 2, abr./jul. 1953, p. 76.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiróz; PECHMAN, Robert. (Orgs.). **Cidade, povo e nação**. Gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

RIO, João do. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RIO DE JANEIRO. Ofício GGG 1014 de 27 de outubro de 1964. Assinado por Carlos Lacerda e anexado ao Processo 748-T-64 D.P.H.A.N./D.E.T. Seção de História, p. 1. Biblioteca Noronha Santos/Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

_____. Ofício do Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro de 03 de dezembro de 1964. Anexado ao Processo 748-T-64 D.P.H.A.N./D.E.T. Seção de História, p. 3. Biblioteca Noronha Santos/Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

_____. Ata da quadragésima quarta reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 20 de abril de 1965. Anexada ao Processo 748-T-64 D.P.H.A.N./D.E.T. Seção de História, p. 35-36. Biblioteca Noronha Santos/Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

ROBERTO, M.; ROBERTO, M. Projeto do Edifício Central do Aeroporto Santos Dumont. **Revista Municipal de Engenharia**, Rio de Janeiro, n. 4, v. 5, p. 415, jul. 1938.

ROBERTO, Mauricio. O impasse Sursan X Museu nas pistas do Aterro - A cidade é para benefício do homem e não da máquina. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1959. 2º Caderno, p. 2.

SAFATLE, Vladimir. O passado como peso. **Jornal Folha de S.Paulo**, São Paulo, 29 jun. 2018. Caderno Ilustrada, p. C6.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958**. O ano que não devia terminar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

_____. **Modernidade periférica**. Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHNAPP, Jeffrey T. **Speed Limits**. Milan: Skira Editore; Montréal: Canadian Centre for Architecture; Miami: The Wolfsonian-Florida International University, 2009.

SCHWARTZ, Lloyd (Org.). **Prose**. Elizabeth Bishop. London: Chatto & Windus, 2011. E-book.

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público**: Jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996.

_____. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1998.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Filosofia da Paisagem**. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada**. Cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

SILVA, Lucia Helena Pereira da. **História do Urbanismo no Rio de Janeiro**. Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003. E-book.

SILVA, Maria Angélica da. **Construindo paisagens, inventando um país: a Inglaterra, o Brasil e a memória da natureza**. 1997. 364 f. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

SIMMEL, George. **On Individuality and social forms**. Selected writings. Edited by Donald Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. E-book.

_____. **El individuo y La libertad: ensayos de critica de la cultura**. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, p. 577-591, out. 2005.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castello a Tancredo**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. **Brasil: de Getúlio a Castello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para um Parque Humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOARES, Lota Macedo. **Carta para Mário de Andrade**, Nova York, 3 set. 1941. 2 f. Código MA-C-CPL6511. Acervo Mário de Andrade - Correspondência Passiva Lacrada. Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

_____. **Carta para Mario de Andrade**. Nova York, 12 nov. 1941. 2 f. Código MA-C-CPL6513. Acervo Mário de Andrade - Correspondência Passiva Lacrada. Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

_____. **Carta para Mário de Andrade**. Nova York, nov. 1941. 3 f. Código MA-C-CPL6512. Acervo Mário de Andrade – Correspondência Passiva Lacrada. Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

_____. **Carta para Mário de Andrade**. Rio de Janeiro, 11 fev. 1942. 2 f. Código MA-C-CPL6514. Acervo Mário de Andrade - Correspondência Passiva Lacrada. Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

_____. **Carta para Carlos Lacerda**. Rio de Janeiro, 19 jan. 1961. 2 f. Arquivo Carlos Lacerda – UnB; ARQUIVOS: 01 - DVD2 - f (17) e 02 - DVD2 - f (18).

_____. **Carta para Carlos Lacerda**. Rio de Janeiro, 20 fev. 1961. 3 f. Acervo Instituto Lotta.

_____. **Carta para Carlos Lacerda**. Rio de Janeiro, 23 fev. 1961. 2 f. Arquivo Carlos Lacerda – UnB; Caixa 158; Série: Vida Política; Subsérie: Governador; PO. 03.

_____. **Carta para Carlos Lacerda**. Rio de Janeiro, [mar. 1961]. 1 f. Acervo Instituto Lotta.

_____. **Carta para Rodrigo Melo Franco de Andrade**. Rio de Janeiro, 3 dez. 1964. 2 f. Anexo do processo 748-T-64 D.P.H.A.N./D.E.T., seção de História, p. 3. Biblioteca Noronha Santos/Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

_____. **Carta para Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro, 16 out. 1965. 8 f. Arquivo Rachel de Queiroz/Acervo Instituto Moreira Salles.

_____. Carta para Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 18 out. 1965. 3 f. Arquivo Rachel de Queiroz/Acervo Instituto Moreira Salles.

_____. **Carta para Carlos Lacerda**. Rio de Janeiro, [1965]. 1 f. Arquivo Carlos Lacerda – UnB, Série: Vida Política, Subsérie: Militância política, PO. 01, Caixa 176.

SOARES, M. C. M. Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1961. Capa.

_____. Urbanização do Aterro Glória-Flamengo. **Revista de Engenharia do Estado da Guanabara**, Rio de Janeiro, v. XXIX, nº 1/4, jan./dez. 1962, p. 6-8.

SOARES, Nair de Paula. **Engenheiro Paula Soares**. Antevisão Urbana, uma visão humana. Rio de Janeiro: PVDI Design, 1997.

SPEKTOR, Matias; LESSA, Antônio Carlos; CHIARELLI, Paulo José. Cronologia das Relações Internacionais Contemporâneas e da Política Exterior do Brasil, de 1945 aos nossos dias. **Cena Internacional**, ano 2, n. 1, p. 171-204, jun. 2000.

STRAND, Mark. **Reasons for moving**. New York: Atheneum, 1968.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. **Three ways to be alien. Travails and Encounters in the Early Modern World**. Waltham: The Menachem Stern Jerusalem Lectures/Brandeis University Press, 2011.

SUSSEKIND, Flora. Poesia e paisagem. O Brasil de Elizabeth Bishop. Separata de: **Letterature D'America**, Roma, Bulzoni Editore, n. 41-42, p. 211-229, 1990.

_____. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÉLÉRAMA HORS-SÉRIE. Le Corbusier - Le Bâtitteur Du Xxe Siècle. N. 195, Paris, abr. 2015.

TEZZA, C. A permanência romântica. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 jan. 2018. Caderno C, p. 6.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Plantas coloridas no Aterro da Glória. Rio de Janeiro, 7 jan. 1960. p. 2.

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos "melhoramentos urbanos" na cidade do Rio de Janeiro. **Varia historia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 64-78, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. (Org.). **Rio 400+50**. Comemorações e Percursos de uma Cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

UNESCO. **Rio de Janeiro recebe da UNESCO certificado de Patrimônio Mundial pela sua Paisagem Cultural**. Brasília, 08 dez. 2016. Disponível em <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/about-this-office/single-view/news/rio_de_janeiro_receives_from_unesco_the_certificate_of_world>. Acesso em: 25 jun. 2018.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Inventário do Fundo Carlos Lacerda**. Organização de Renato Tarcísio de Souza. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **A Utopia Urbana**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.

VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

VIDAL, Laurent. **As lágrimas do Rio**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

VINCENT, C. O jardim de Botafogo. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, v. XX, n. 1, jan./mar. 1953, p. 7-10.

VOGEL, Jason. Salvos da fogueira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 jun. 2016. Caderno Carro etc., p. 1.

WEINRICH, Harald. **Lethe: The Art and the Critique of Forgetting**. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas; Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991.

XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimentos de uma geração**. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

YATES, Frances. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Apêndice

Apêndice 1

Acervos consultados

Acervo Instituto Moreira Salles

- Iconografia
 - Coleção Marcel Gautherot
- Literatura
 - Arquivo Raquel de Queiroz

Acervo JK

- Coleção A Revista Manchete e os Anos de Ouro

Acervos particulares

- Arquiteto Júlio Cesar Pessolani
- Educadora Ethel Bauzer Medeiros
- Engenheiro Gilberto Morand Paixão
- Engenheiro Humberto Gelio
- Paisagista Cristina Camisão
- Sociólogo José Arthur Rios

Agência O Globo

- Acervo fotográfico
- Série jornal O Globo (RJ) – 1954-2005

Arquivo Histórico do Museu Aeroespacial

- Coleção de fotografias da Escola de Aviação Militar
(Cidade do Rio de Janeiro)

Arquivo da Secretaria de Parques e Jardins (Fundação Parques e Jardins)

- Acervo Parque do Flamengo

Arquivo da Secretaria Municipal de Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro

- PA5031 – Projeto de Urbanização da faixa litorânea compreendida entre o Túnel do Pasmado e o Aeroporto Santos Dumont
- Plano Agache – Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento
- Plano de Obras da Comissão do Plano da Cidade
- Plano de Realizações da Superintendência de Urbanização e Saneamento – SURSAN
- Plano Doxiadis – Guanabara, a plan for urban development Document-DOX-BRA
- Urbanização da Área Resultante do Desmonte do Morro de Santo Antônio

Arquivo do Grupo de Pesquisa e Assessoria em Habitação e Urbanismo da EESC da USP

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

- Acervo Sonoro: Depoimentos, Entrevistas, Discursos, Inaugurações
- Coleção Particular José de Oliveira Reis
- Coleção Particular Walter Cunto/Carlos Lacerda
- Coleção Revista de Engenharia do Estado da Guanabara
- Coleção Revista Municipal de Engenharia
- Coleção Secretaria de Obras
- Fotografias
 - Fundo Secretaria de Obras Públicas da Guanabara
 - Série Carlos Lacerda
 - Série Negrão de Lima
 - Coleção Carlos Lacerda
 - Seção Vida Intelectual
 - Seção Vida Política

Arquivo Nacional

- Iconografia - Coleção Correio da Manhã
- Portal Zappiens - Coleção Cine Jornais da Agência Nacional

Arquivo Público do Estado de São Paulo

- Coleção Fotográfica do Jornal Última Hora

Biblioteca Central da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo

- Seção Periódicos

Biblioteca Central da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

- Seção Obras Raras
- Seção Periódicos

Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

- Teses e dissertações

Biblioteca Central da Universidade de Brasília

- Seção Obras Raras
 - Coleção Carlos Lacerda

Biblioteca da Sociedade dos Engenheiros e Arquitetos do Estado do Rio de Janeiro (SEAERJ)

- Coleção Revista Municipal de Engenharia
- Midiateca

Biblioteca do Clube de Engenharia

- Coleção Revista do Clube de Engenharia

Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

- Acervo fotográfico
- Enciclopédia dos Municípios Brasileiros

Biblioteca do Instituto Pereira Passos

- Plano Doxiadis

Biblioteca Nacional

- Acervo Bibliográfico
- Manuscritos
- Mapoteca

Biblioteca Nacional / Hemeroteca Digital

- Série jornal A Noite (RJ) – 1950-1964
- Série jornal Correio da Manhã (RJ) – 1901-1974
- Série jornal Diário Carioca (RJ) – 1960-1965
- Série jornal Diário da Noite (RJ) – 1960-1969
- Série jornal Diário de Notícias (RJ) – 1950-1969
- Série Jornal do Brasil (RJ) – 1930-2010
- Série Jornal do Comércio (RJ) – 1901-1969
- Série Jornal dos Sports (RJ) – 1960-1969
- Série jornal Tribuna da Imprensa (RJ) – 1950-1969
- Série jornal Última Hora (RJ) – 1960-1965
- Série O Jornal (RJ) – 1960-1969
- Série revista A Cigarra (SP) – 1960-1969
- Série revista Careta (RJ) – 1930-1959
- Série Revista da Semana (RJ) – 1950-1959
- Série revista Kosmos (RJ) - 1904-1909
- Série revista Leitura Para Todos (RJ) – 1905-1909
- Série revista Módulo Brasil Arquitetura (RJ) – 1960-1965
- Série revista O Cruzeiro (RJ) – 1950-1979
- Série revista O Mundo Ilustrado (RJ) – 1953-1963

Biblioteca Noronha Santos / Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN)

- Arquivo Técnico Administrativo

Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC)

- Acervo de História Oral

- Arquivo Gustavo Capanema
- Arquivo Lindolfo Collor
- Arquivo Oswaldo Aranha
- Arquivo Temístocles Brandão Cavalcanti

CPDoc Jornal do Brasil

- Acervo fotográfico

Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)

- Acervo Fotográfico

Fundação Oscar Niemeyer

- Coleção Periódicos

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

- Acervo Mário de Andrade
 - Correspondência Passiva
 - Correspondência Passiva Lacrada

Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação

- Coleção Lota Macedo Soares

Museu de Arte Moderna

- Acervo da Cinemateca do MAM
- Centro de Pesquisa e Documentação do MAM

As imagens utilizadas nessa tese como parte de seu *corpus* documental foram pesquisadas nos acervos físicos e virtuais acima listados. Seu uso foi solicitado e autorizado pelos acervos, mediante a assinatura de termos de responsabilidade de uso. A publicação das imagens nesse trabalho obedece às exigências dos referidos termos, entre as quais, fornecer junto às imagens os créditos aos acervos e, quando conhecidos, aos respectivos autores. Tratando-se de uma tese acadêmica sem fins comerciais e publicada pela Biblioteca Digital/DBD da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, para os casos em que não houve resposta à solicitação, apesar dos contatos feitos pelos meios disponíveis, nem foram informadas as condições de uso, considera-se o que dispõe o Artigo 46 da Lei de Direitos Autorais, itens III e VIII, a saber:

“Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.”

Apêndice 2

Lista de entrevistados

Ambientalista Marcio Mendes Pimentel

Arquiteto Armando Abreu

Arquiteto Júlio Pessolani

Designer Cláudio Perpétuo

Educadora Ethel Bauzer Medeiros

Engenheiro Affonso Augusto Canedo Netto

Engenheiro Gilberto Morand Paixão

Engenheiro Humberto Gelio

Engenheiro Julio Ferrarini Maione

Engenheiro Walter Pinto Costa

Paisagista Cristina Camisão

Sociólogo José Arthur Rios

Sra. Maria de Souza Gomes

Apêndice 3

Sites de referência

Acervo JK

<http://acervojk.org.br/>

Agência O Globo

<http://www.agenciaoglobo.com.br/>

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

<http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/principal>

Arquivo Nacional

<http://www.arquivonacional.gov.br/br/>

Arquivo Público do Estado de São Paulo

<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/>

Biblioteca Nacional

<https://www.bn.gov.br/>

Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC)

<https://cpdoc.fgv.br/>

Dicionário histórico-biográfico brasileiro - CPDOC / FGV

<https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

<http://memoria.bn.br>

Instituto Moreira Salles

<https://ims.com.br>

Instituto Lotta de Cultura e Cidadania

<http://www.institutolotta.org.br/>

Museu Casa de Portinari

<http://www.museucasadeportinari.org.br/>

Parque do Flamengo

<http://www.parquedoflamengo.com.br/>

Apêndice 4**Série de Mapas da Enseada da Glória-Flamengo - 1938-2018**

Série de mapas representando a transformação espacial da Enseada da Glória-Flamengo, entre 1938 e 2018, que inclui a construção do Aterro e do Parque do Flamengo, entre as décadas de 1950 e 1960. Os mapas são de autoria da designer Joana Penna e pertencem ao acervo pessoal de Silvia Ilg Byington.

1938



1955



1961



1965



Copyright © 2018, Joana Penna

- | | | | | |
|--|--|---|--|---|
| 1. Clubes Náuticos | 11. Pistas de Aeromodelismo | 21. Espigão para Defesa e Área de Pesca | 31. Aldeia Infantil ou Cidade das Crianças | 41. Jardim Formal |
| 2. Garagem da Fundação Parque do Flamengo | 12. Passarela para Pedestres | 22. Praia do Flamengo | 32. Campos de Voley | 42. Monumento a Cuauhtémoc |
| 3. Pavilhão da Fundação Parque do Flamengo | 13. Sanitários Públicos | 23. Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre | 33. Biblioteca Infantil | 43. Playground do Morro da Viúva |
| 4. Estacionamento e Abastecimento | 14. Grandes Ripados | 24. Cabines / Postos de Salvamento | 34. Áreas de Brinquedos | 44. Pavilhão do Playground da Praia do Flamengo |
| 5. Museu de Arte Moderna | 15. Gaiolas de Pássaros | 25. Escultura | 35. Quadras Poliesportivas | 45. Escolinha de Tráfego |
| 6. Viaduto Paulo Bittencourt | 16. Aquários | 26. Coreto | 36. Grande Brinquedo ao Ar Livre | 46. Passagens Subterrâneas |
| 7. Sanitários Públicos | 17. Marinas - Centro de Vela da Glória | 27. Tanque de Modelismo Naval | 37. Pequeno Pavilhão para o Livro Eterno | 47. Marco do Parque |
| 8. Monumento aos Pracinhas | 18. Pavilhão Rock-Garden | 28. Campos de Pelada | 38. Teatro de Marionetes e Fantoques | 48. Vestiários |
| 9. Estação do Trenzinho (provisória) | 19. Telefones Públicos | 29. Entrada do Playground | 39. Túnel do Trenzinho | 49. Lanchonete e Restaurante Popular |
| 10. Pista do Trenzinho | 20. Área de Piquenique | 30. Pavilhão do Playground do Morro da Viúva | 40. Restaurante | A. Horto de Aclimação |

A legenda acima segue a numeração do Projeto do Parque do Flamengo tombado pelo IPHAN em 1965. Em preto, os elementos edificados. Em cinza, os elementos não construídos. As letras correspondem a elementos não previstos ou não numerados no projeto tombado em 1965.

2018



Copyright © 2018, Joana Penna

- | | | | | |
|--|---|---|---|--------------------------------------|
| 1. Clubes Náuticos | 12. Passarela para Pedestres | 23. Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre | 34. Áreas de Brinquedos | 45. Escolinha de Tráfego |
| 2. Garagem da Fundação Parque do Flamengo | 13. Sanitários Públicos | 24. Cabines / Postos de Salvamento | 35. Quadras Poliesportivas | 46. Passagens Subterrâneas |
| 3. Pavilhão da Fundação Parque do Flamengo | 14. Grandes Ripados | 25. Escultura | 36. Grande Brinquedo ao Ar Livre | 47. Marco do Parque |
| 4. Estacionamento e Abastecimento | 15. Gaiolas de Pássaros | 26. Coreto | 37. Pequeno Pavilhão para o Livro Eterno | 48. Vestiários |
| 5. Museu de Arte Moderna | 16. Aquários | 27. Tanque de Modelismo Naval | 38. Teatro de Marionetes e Fantoques | 49. Lanchonete e Restaurante Popular |
| 6. Viaduto Paulo Bittencourt | 17. Marinas - Centro de Vela da Glória | 28. Campos de Pelada | 39. Túnel do Trenzinho | A. Monumento a Estácio de Sá |
| 7. Sanitários Públicos | 18. Pavilhão Rock-Garden | 29. Entrada do Payground | 40. Restaurante | B. Quadras de Tênis |
| 8. Monumento aos Pracinhas | 19. Telefones Públicos | 30. Pavilhão do Playground do Morro da Viúva | 41. Jardim Formal | C. Pistas de Skate |
| 9. Estação do Trenzinho | 20. Área de Piquenique | 31. Aldeia Infantil ou Cidade das Crianças | 42. Monumento a Cuahtémoc | D. Trevo do Estudantes |
| 10. Pista do Trenzinho (atualmente ciclovia) | 21. Espigão para Defesa e Área de Pesca | 32. Campos de Voley | 43. Playground do Morro da Viúva | |
| 11. Pistas de Aeromodelismo | 22. Praia do Flamengo | 33. Biblioteca Infantil | 44. Pavilhão do Playground da Praia do Flamengo | |

A legenda acima segue a numeração do Projeto do Parque do Flamengo tombado pelo IPHAN em 1965. Em preto, os elementos edificados. Em cinza, os elementos não construídos. As letras correspondem a elementos não previstos ou não numerados no projeto tombado em 1965.